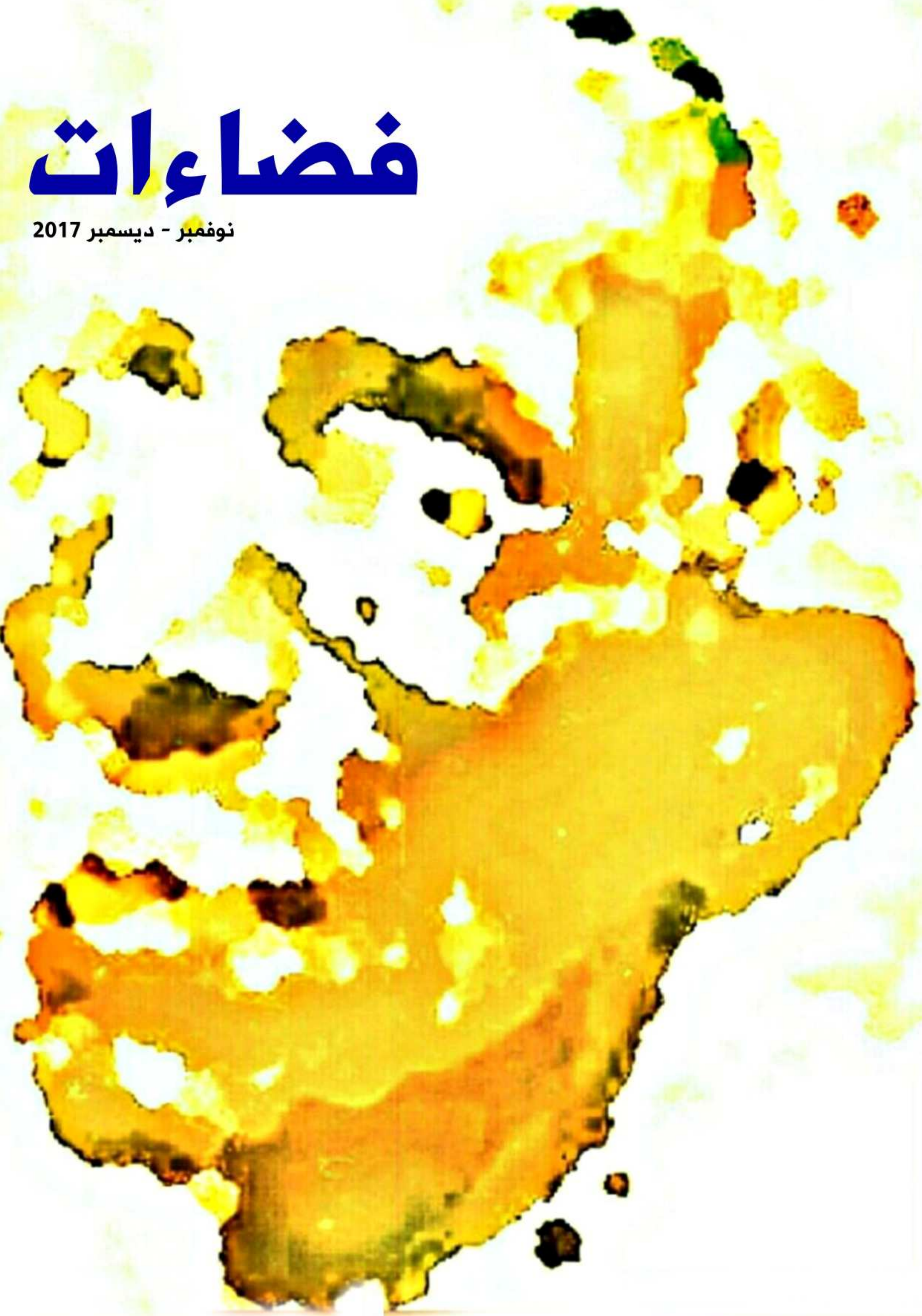
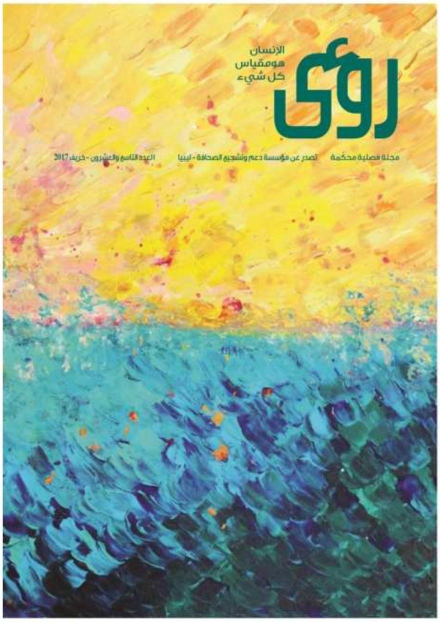
فضاءات

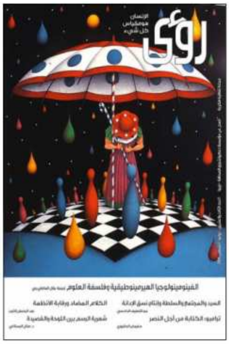
نوفمبر - ديسمبر 2017

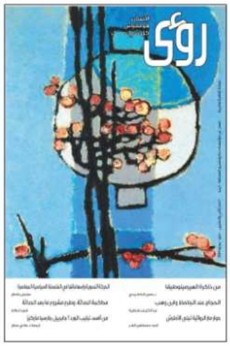


صدر حديثاً



ثقافية فكرية محكمة
العدد التاسع والعشرون - خريف 2017
تصدر عن هيئة دعم وتشجيع الصحافة








فضاءات

العدد 51 ، نوفمبر/ ديسمبر – تشرين الثاني/ كانون الأول 2017

لوحة الغلاف (يوسف القويري): للفنان رضوان بوشويشة

التوزيع

ليبيا: شركة المختار للخدمات الإعلامية، هاتف: 0213341036. المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع (سبريس)، هاتف: 022249200. تونس: الشركة التونسية للصحافة، هاتف: 71322499. الأردن: وكالة التوزيع الأردنية (أرامكس ميديا)، هاتف: 65358855. سلطنة عُمان: مؤسسة العطاء للتوزيع، هاتف: 24492936.

سعر النسخة

ليبيا: 5 دينار. الدول العربية الأخرى 2 دولار. دول العالم 5 دولار.

تصدر مجلة فضاءات كل شهرين عن مؤسسة تانيت (و) دار الأصالة والمعاصرة للنشر والتوزيع، بالتنسيق مع أطلس فيو www.atlasview.net (و) بلد الطيوب www.tieob.com . عنوان المراسلات وإرسال المساهمات: maryamivory@gmail.com، أو إلى: ص.ب: 9147061 بريد ذات العماد، طرابلس - ليبيا. لا تعبّر آراء الكتّاب بالضرورة عن رأي المجلة، توزَّع المقالات حسب المقتضيات الفنية، ولهيئة التحرير حق تأجيل أو إلغاء المواد المرسلة.

في هذا العدد

عبدالمنعم المحجوب

الآخر

حقلُ انعطافٍ ذاتي للرؤية

ملاحظة: أضمّن مسبقاً كلمة "انعطاف" الواردة في العنوان إحالةً إلى "كتاب المناظر" للعالم العربي ابن الهيثم للدلالة على "كيفية إدراك البصر للمبصرات بالانعطاف".

(1)

الخيال صنيعة الضوء. لنقرأ هذه اللوحة التي رسمها خورخي بورخيس في "كتاب المخلوقات الوهمية": "في قاع المرآة سنبصر خطّاً مشدوداً ولن يُشبه لونُ هذا الخطّ لوناً آخر. بعد ذلك ستعمّ الصحوة بقية الأشكال، وشيئاً فشيئاً سوف تتباين عنّا، وتغدو أقلّ محاكاة لنا. سوف تحطّم سدودَ الزجاج أو المعدن، ولن تُهزمَ هذه المرّة، وإلى جانب كائنات المرايا سوف تخوض كائنات الماء القتال".[1]

لنحجب الضوء عن هذه المعركة الملحميّة بين كائنات المرايا وكائنات الماء، سرعان ما ستحلّ العتمة، ويسدل الظلام ستاره، وسرعان ما سنغدو من أهل "بلاد العميان" كما وصفهم ج. ويلز في قصة له بهذا العنوان؛ أو – هذا أقرب إلى مثالنا – سرعان ما نغدو "بورخيس آخر"، مع الاحتفاظ للأصل بقدرته على الرؤية بلا عينين، أكثر مما فعل عندما كان مبصراً. في الحالتين سوف نعتمد على "محاكاةِ" مثالٍ.

(2)

في عمق اللوحة نتعرّف على ديناميّة إنسانية سائدة، وبقدر ما هي بدائية وجينيّة، بقدر ما تكون الأقدر على تلخيص انفتاح البصر على البيئة:

أشياء ← قابليّات ← فعاليّات

الناظم لأداء هذه الدينامية الإنسانية هو الضوء، إنه الوسط المادي - المعنوي للأداء، ولتحويل القابليات إلى أفعال، العلاقة بالأشياء في العالم مشترك اجتماعي تحقق عبر التاريخ، عبر توالد وتراكم الأحداث وتحوّلها بمرور الزمن إلى مسارات

ظاهراتية، والقابليات هي جهوزيّات فطريّة تتفعّل بمرور الزمن وبالاحتكاك المباشر والمتخيّل بالأشياء، أما الأفعال فهي تأدية الفعاليات، هي انخراط القابليّات وتبيّؤها، وبعبارة أوضح: هي أساليب تورّطٍ وأوعيةُ ممارسةٍ وحقولُ انقذاف Throwness.

لهذه الديناميّة شرط أساسي لكي تنتظم، لكي يتحقّق وعي الإنسان، هذا الشرطُ هو تبدّي الكيان بوصفه (بعبارة لابن عربي): «قابلاً كلّ ذات». ربما لا نستطيع الحديث عن ذات مجرّدة، بقدر ما علينا – باعتبار حقل انشغال هذا الشرط، أن نعمد إلى اختيار أدائية هذه الذات التي قد تكون هنا فاعلاً أو لاعباً وهناك شخصاً أو فرداً. شخصياً أفضّل استعمال كلمة أكثر انهماماً بالعفوية والسهولة في الاحتكام إلى التخوم كما تفترضها المفاهيم، وهي: إنسان. والتي ترد لاحقاً بإحدى صيغها الفريدة في اللغة العربية وهي: مرء.

إن قدرة المرء على اختبار العجز، وخلق موقع للتعبير عن هذه التجربة التي تتحوّل فيها الذات إلى كائن لغوي، (وإلا فـ"أنا بورخيس آخر"..)، ليست آخر الأمر إلا استدعاء للضوء من حيث هو، أي من حيث كونه قائماً بذاته، لا من حيث رهافة الأدوات القادرة على التقاطه: العين، أو أية أداة أخرى لكشفه، حقيقية كانت أو متخَيَّلة. بهذا يمكننا أيضاً فهم ذهاب جون لوك إلى إمكانية العمى الذاتي الذي لا يحجب الرؤية. وبعبارة مفضّلة لديّ: الرؤيا التي تسكن عدم الرؤية. ويمكّننا السياق من افتراض أن العرب من جهتهم تواضعوا على توأم سياميّ في جزيرة حي بن يقضان ذات الحدّين المتداخلين: التصوّف واللغة، أعني إمكانية الإحلال المتبادل بين "الرؤية" و"الرؤيا". وأتساءل هنا حول ممكنات النص الغائبة في تصوّرِ أنَّ ابن طفيل أو ابن سينا أو السهروردي أو الحلاج (ماذا عن ابن الهيثم؟) إنما كانوا عمياناً، أو أنهم كانوا – على الأقل – يعانون من الأجسام الطافية أو الوميض العرضي[2]، أو أنهم مارسوا تجربة العمى الذاتي. مع استثناء أبي العلاء المعرّي لأنه الشاعر الأعمى الذي رفض بشدّة هذه الصفة، وشدّد على كونه مبصراً لا بالرؤيا، ولكن بمنازعة الآخر قدرته على رؤية ما يدركه غير المبصر، بينما تعتمد قراءتنا له على الاحتفاء به لنقيض هذا الاعتبار، إلا أن إصراره ذاك لم يكن مجازفةً لغوية فقط، فبنوع من التأويل النفسي للإحالات لنا أن نتصوّر أن رؤية المعرّي للون الأحمر وحده، دون بقية الألوان، قد حفّزَت تصوّره للنار، وربما كانت سبباً ثانوياً وراء "رسالة الغفران".. ذلك الأثر الذي لا شبيه له.

(3)

إذا عدنا إلى بورخيس فإن الأشياء كما في: «مرآة، خط، لون، زجاج، ماء»، والقابليات كما في: "إبصار، صحوة، محاكاة"، والأفعال كما في: "يعمّ، يتباين" هي "مخلوقات ضوئية"، لا نتصوّر تحققها بغير حضور الضوء في الحياة، أو بالأحرى، بغير الاعتراف بقدرةٍ وقابليةٍ معاً؛ قدرة الضوء على الانعكاس أولاً، وقابليته للامتصاص ثانياً. ثم قدرة أدواتنا المرهفة (العين قبل غيرها) على الالتقاط أولاً، وقابليتها للإحالة ثانياً. إننا في الحقيقة متواطؤون مع الضوء بأقل مما يستحق. لكن مساهمتنا الحيويّة هذه تجعله مُمتنّاً لنا بكل تأكيد. وإذا أردنا أنسنة الحضور علينا أن نواصل تشبيك المربّع الهيثمي (نسبة إلى ابن الهيثم) في جعل قابلية الضوء للإمتصاص وقابلية العين للإحالة جزءاً من الإدراك غير المحدّد قبلياً. أعني أننا معتادين على الطرف الثاني من هذه المعادلة، وله في ذاكرتنا تاريخ مديد من عمر الفلسفة، لكن الطرف الأول منها حبيسُ التصوّف. وأسأل ما إذا كان علينا أولاً أن نحرّر التصوّف لنفهم الضوء، أو ما إذا كان علينا أن نقترح إينشتاين على الحلاج أو أحد رفاقه لنضع نهايات طرفيّة ملائمة لهذا التشبيك اللذيذ؟

(4)

اللغة صنيعة الضوء. سوف نضطرّ إلى العبور إلى هيدغر من أجل مناغمة الحضور بين اللغة والبصر؛ أو بالأحرى بين اللغة والنظر. لنلاحظ أن جميع لغات العالم المعروفة درْساً تمدّ خطاً استعادياً دلالياً بين النظر والإدراك. شخصياً أفضل وصف هذه العلاقة باللوجستيكيّة.

نحن نسكن اللغة. اللغة هي سُكنانا – إلتزامٌ هيدغري – هذا لا يترك مجالاً للنقاش مع أينشتاين، إلا بقدر ما تحيل العين على واحدة من اثنتين: القدرة الفيزيائية أو القابلية الميتافيزيقية. أو بقدر ما يتحوّل الكائن إلى مُزدَوج، مثنّى، كالمرء أمام مرآة ذاته، فإمّا مدرِك بالنظر، أو مدرَك بالضوء. في واقع الأمر ليس الحق والباطل، أو الخير والشر، أو الصدق والكذب (طبقاً لحقل الدلالة المفترض قبلياً) إلا أحد طرفي هذه العلاقة التي تقترح توسيطاً – أو انعطافاً – في المسار بين اللغة والإنسان، من جهة النظر هذه، وبين اللغة والضوء، من جهتها الأخرى. ذلك أن رياضيات النظر (لا البصر هذه المرة) لا تدع مجالاً للشك في أن الإنسان قياساً باللغة في علاقتها بالخيال (صنيعة الضوء) ليس إلا الضوء نفسه! إذ بقدر ما

الخيال صنيعة الضوء، بقدر ما اللغة صنيعة الخيال، بقدر ما الإنسان صنيعة اللغة. هيدغر مضاعفاً للمرة الثانية. وعلينا هنا أن نحتفظ بكلمة (أنثروبولوجي) لوصف هيدغر قياساً بإفلاطون، كما سيرد بعد قليل.

(5)

إننا إذا استعدنا المثال الافلاطوني (محاورة مينو)، دون التفكير في أفلاطون (عريض الكتفين)[3]، أعني أنه قد يحجب الضوء عمّن يجلس وراءه، فإننا نتعرّف على المصفوفة التالية:

قابليّات 1 ↔ أشياء ← قابليّات 2 ← فعاليّات

ولكننا هنا في الحقيقة نقوم باستدعاء تأملي للصيغة الحاسمة المعروفة، أعني معادلة أينشتاين: $e=mc^2$ فالطاقة هي قابليةٌ مغمورة بالضوء إزاء شيء.

(6)

ديفيد غراندي لا يصعّد الضوء إلى فضاء الفلسفي فقط، بل يفعل ذلك مرفوقاً بالتأكيد دائماً على الضوء كواقعة، وهو من جهة القراءة التأسيسية هذه يعيد ترتيب أبعاد هذا الوسط المحيّر: الضوء؛ الفصيح الذي لا يُفصح عن نفسه بينما لا يمكن الإفصاح عن شيء بدونه. إن غراندي يَعْبر ذهاباً من الإيديوس إلى ممكن التوطّن، وإياباً من المعتاد والمألوف واليومي والقابل للتجزئة والكسر إلى المتعذر الإحاطة، بادئاً بالتساؤل: إلى أي مدى تنظّم الاستعارات البصرية تفكيرنا.

(7)

بهذا المعنى، الضوء هو وَسَطٌ وكائنٌ. هو وسطُ اتصال وانفصال، ولكي تتحقق أبعاد هذا الوسط فإنه يصبح المتّصل- المنفصل في آن واحد، ربما علينا هنا أن نتحدث عن طبيعته السياميّة المضاعفة. إننا نرى "الأشياء" إذ نعتقد أننا نرى "الضوء"، ما الذي يحقّق حضوره أولاً: هي أم هو؟ عن أي سببٍ تنقشع العتمة؟ (ملاحظة: كتبتُ سابقاً عن مثال الصحراء. هل ترى الصحراء الآن أم ترى بقايا بحر أو غابة أو سافانا أو أرض أخرى؟). علينا أن نُزَدوج بين مسارين: (1) لا تعلن الأشياء عن نفسها بغير الضوء، ولكن الضوء في الوقت نفسه لا يعلن سوى عن نفسه، من هنا مبدأ انفصاله. (2) لا يعلن الضوء عن نفسه بغير الأشياء، ولكن الأشياء في الوقت نفسه لا تعلن سوى عن نفسها. من هنا مبدأ اتصاله.

(8)

العالم العربي ابن الهيثم، مؤسس علم الضوء الحديث، الذي وضع أساس الاستريسكوب، وصاحب المدخل إلى **الهندسة الوهميّة**، والذي أوحي لليوناردو دافنشي بأساس عمل الغرفة المظلمة Camera obscure، رأى أن للضوء وجوداً مستقلاً، وفي "كتاب المناظر"[4] (الذي تُرجم إلى اللاتينية خمس مرات) عمد ابن الهيثم إلى خفْض أدوات الكشف لصالح ترتيب كينونة مناظرة. هذه المثالية الثيولوجية امتداد للإيمان؛ "فكرة الوجود لا تبحث عن سند من خارج الموجود" (هيدغر)[5]: الضوء إذا تحقق خارج الرؤية هو اللّه، هو الرؤيا بغير المرجعية الأنثروبولوجية، "نُورٌ عَلَى نُور"، ذلك يعني أن تحقّق المثال يقع خارج الأداة، وباسترسال منطقي يكون للروح كيان قابل للتذوّت ويكون له قدرة لا قابلية التوطّن في الجسد، فإذا أمعنا النظر في هذه المنطقيّة الغنوصية سوف نجد المعاني ملقاة في الفضاء بينما تجتهد النصوص وتكابد كي تنجز ذاتها بالتقاط تلك المعاني السابحة، ها نحن نعود إلى الاستعادة الأفلاطونية من جديد. ومن جهة الإيمان هذه ربما تعود جينات هيغل إلى ابن الهيثم، وربما علينا أن نعيد التفكير في صفة المعلم الأول التي رتّبتها كهنوتية إسلامية فذّة غير مسبوقة ومتميزة في تحديد مرجعياتها السابقة على القرآن. هل كان أرسطو أم أفلاطون؟ لإلقاء إضاءة جانبية على التساؤل: كان أرسطو تلميذاً لأفلاطون، ثم أصبح معلّماً للأسكندر. كان مخلوقاً للمثال ثم أصبح خالقاً للمجال. لقد رسّخ العلماء العرب هذه الدينامية الفكرية، أعني من المثال إلى المجال، بغض النظر عن اختلاف الحقول المعرفيّة التي رسموا تضاريس اعتمالها وإحداثيات اشتغالها لكي يجعلوا العالم الحديث ممكناً. ولمتابعة الدرْس في حقول انعطاف أخرى يجب الانتباه إلى أن ابن الهيثم كان ناقداً لأرسطو الفيلسوف، وأيضاً لإقليدس الرياضي، وجالينوس الطبيب.

(9)

يسعى غراندي إلى قراءة الضوء من خلال توتير المفاهيم والتصورات بين أينشتاين (العالم) وليفيناس (الفيلسوف) اليهوديين، وبقراءة جانبية كما يحلو للضوء أن يفعل إذا مرّ بحقل انعطاف، نستطيع – للمقارنة التاريخية – أن نستدعي ابن الهيثم، العالم والفيلسوف، لاكتشاف لحظة إيمانية غنوصية يهوديّة شرقيّة أخرى من اللحظات الجادّة لاحتواء التراث الشرقي.

للمقارنة: دريدا فعّل النص التوراتي بروح قَبَالِيةٍ في التأويل، وفي ما ترك من آثار لابد – لكل باحث عربي – من مراعاة التناصات التي يُحدثها بين صور النصوص الشرقية. إن قراءته تشي بالكثير من العلم بالقرآن وتوظيف انفتاحه على المعرفة الفلسفية. لقد قال معبراً عن نفسه في لقائه مع الخطيبي أنه "المغاربي الوحيد"، ولم أكف عن التفكير في أنه "الشرقي البارع". ومرثيّتي له التي تبدأ من غلغامش وتنتهي به هي اعتراف بهذه الأصالة.

(10)

سؤال: إذا دريدا بدّل موقع رؤية الأشياء لاستكناه الرؤيا الكامنة وراءها، إذا القبالة اليهوديّة ما زالت تصنع مثل هذه الاجتراحات.. كم من تبدّلات الخطاب وإضماراته؟ كم من انفتاحات النص الفلسفي المؤصّل؟ كم من الآفاق التي يكابد الضوء أن يغزوها؟ كم من تعدّد الأصوات في نصّ واحد يمكن أن ينتفض في عتمة الفلسفة بدءاً من التراث الشرقي نفسه: البوذي، الطاوي، الكونفوشيوسي، البراهمي، الزرادشتي، الإسلامي، المسيحي؟ ما المدى الذي نذهب فيه إلى أقصى حدود الإنكار لنكتشف في الجزء الأخير من عبورنا أننا لم نفعل أكثر من ترديد العناصر نفسها؟ إلى كم من تاريخ الفكرة والتصوّر يستقبلنا أفلاطون في المحطة الأخيرة وهو يبتسم؟ هل يمكننا – ذات يوم – تسجيل كرونولوجيا إنسانية للضوء متفق بشأنها؟ وأي نوع من بروتوكولات "الإيديوس" التاريخي يمكن لشعوب العالم أن تعتمده قبل ممكنات الخصوصية وبالتوازن مع الجحور الثقافية للتراثات؟ تلك التراثات المفعمة بالضوء حدّ إبهار الأبصار؟ وأخيراً.. أي مدّى من إنكار الذات هو المتاح قبل أن يتحوّل الخطاب إلى تابعيّة ثقافية؟ بما نتفضّل على العالم دون أن ننكر فضله؟

(11)

clausula salvatoria

إن التعبير الأكثر عمقاً ربما تحقق على يد الفارابي: المثال قائم بذاته وأداة المثال هي مستقبلُ ومرسلُ الفيضِ القديم. اللّه هو مرجع الحقائق، والإنسان (أو أي خلق آخر بديل) هو مبدأ تواترها. الضوء واحد والبصر متعدد. الكائن في جوهره متّحد بذاته ولكن ظلاله شتّى. وفي إنسيّة أرسطو نقرأ أن: "وجود الموجود يتبدى على أنحاء شتى"[6]. الضوء هو الضوء ولكن العين متبدّلةٌ. ها نحن الآن مع

أينشتاين. لقد كان بشكل ما شرقياً، ولعلّنا نقرأ يوماً ما بحثاً في ظلال التوراة على نظرية النسبيّة. وباعتبار ما مرّ أعلاه على الباحث أن يعلن أن الضوء بوصفه شخصية اعتبارية كونية (الضوء هو المواطن العالمي الأول) غير خاضعٍ، بموجب التصنيفات والاستدعاءات الإثنية والقومية (مثل تقديس الشعاع أو تدنيسه، احترامه أو نبذه، حبسه أو تحريره، إقصائه أو إشراكه، .. الخ)، إلى ملكية أي شعب، فيلسوفاً كان أو حكيماً، مفكّراً كان أو شاعراً، وأنه حرٌّ مطلقاً في الانعطاف أو الاسترسال أو التوقف أو النزول على رأس من يشاء؛ بغض النظر عن نصوص الفلاسفة والأنبياء والعلماء والأولياء والقديسين، التي تفسّر وجوده لاحقاً، دون أن تجرؤ على ادّعاء أسبقيتها أو إنكار لاحقيّتها.

هوامش

1 - خورخي بورخيس، من كتاب المخلوقات الوهميّة، ترجمة: بسّام حجار، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2006، ص 21.

2- الأجسام الطافية – وهو الاصطلاح الشائع – أو الوميض العرضي – وهو ما اقترحه هنا – مرض يصيب العيون عندما يرى المرء نقاطاً أو أجساماً أو دوائر أو خيوطاً متحركة لا وجود فعلياً لها. طبياً هي مجرّد تكتل أو شبه احتقان للمادة الجيلاتينية في الجسم الزجاجي للعين. للتذكير: اصطلاح الجسم الزجاجي اصطلاح عربي انتقل بالترجمة إلى الطب، ومازال مستعملاً حتى الآن.

3- كان افلاطون **فِلطاحاً**، أي عريض الكتفين، وهذا هو المعنى الحرفي لاسمه، ولعلّ لفظ اسمه مشتق من ذلك أيضاً.

4- يحتوي الكتاب على سبع مقالات: المقالة الأولى: في كيفية الإبصار، وخواص البصر، وخواص الضوء، وكيفية الإشراق، وفي ما يعرض بين البصر والضوء، وهيئة البصر، وعلل المعاني التي لا يتم الإبصار إلا بها وباجتماعها. المقالة الثانية: في تمييز خطوط الشعاع، وكيفية إدراك المعاني الجزئية التي تدرك بحاسة البصر، وتمييز إدراك البصر للمبصرات. المقالة الثالثة: في أغلاط البصر، وكيفية حدوثها. المقالة الرابعة: في كيفية إدراك البصر بالانعكاس عن الأجسام الثقيلة. المقالة الخامسة: في مواضع الخيالات. المقالة السادسة: في أغلاط البصر التي تعرض في المرايا المسطحة الكروية المحدبة، والأسطوانية المحدبة، والمخروطية المحدبة، والكروية المقعرة، والأسطوانية المقعرة، والمخروطية المقعرة. المقالة السابعة: في كيفية إدراك البصر بالانعكاس من وراء الأجسام المشفة المخالفة لشفيف الهواء ، وفيها: نفاذ الضوء في الأجسام المشفة على سمت خطوط مستقيمة، وانعطافه في الأجسام المخالفة لشفيف الجسم الذي هو فيه، وفي كيفية انعطاف الأضواء في الأجسام المشفة، وكيفية إدراك البصر للمبصرات بالانعطاف.

5- مارتن هيدغر، ما الفلسفة؟، ما الميتا فيزيقا؟ هيلدرلن وما هية الشعر، ترجمة: فؤاد كامل، محمود رجب، مراجعة: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، القاهرة، 1974، ص135.

6- هيدغر، ما الفلسفة، ص 73.

توم هينيغان*

السلطة الجديدة

روجيه دوبريه يقرأ الجذور الثقافية للانقلاب السياسي في فرنسا

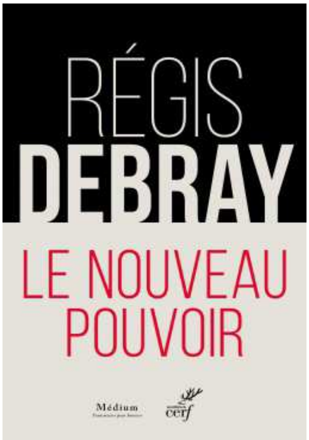
يجازف كل من يتحدث عن الدين والسياسة، في مجتمع فرنسا العلماني للغاية، بأن يتم شطبه باعتباره ديماغوجي مندسّ، أو كاثوليكي تقليدي، أو إسلامي متطرف محتمل. لكن ريجيه دوبريه، وهو شخصية بارزة بين عموم المفكرين الذين يسيطرون على صفحات الافتتاحيات الفرنسية، وعلى البرامج الحوارية التي تستمر لوقت متأخر من الليل، يعارض هذا الاتجاه وذلك من خلال دراسة الجذور الدينية للشؤون الراهنة التي عادة ما يتجاهلها المعلقون الآخرون.

وما لم يكن بسبب خلاصة مواقفه الراديكالية على مدى حياته – كحليف لفيدل كاسترو، ورفيق لتشي غيفارا، وكونه لا يزال في أقصى اليسار وهو في الـ77 من عمره – أو بسبب دعمه للعلمانية الرسمية الفرنسية، فإن دوبريه قد يتم تجاهله. ولكن نسبه الأيديولوجي، بالإضافة إلى القليل من التذمّر بسبب تقدمه في السن، يجعلانه مراقباً أصيلاً للمشهد السياسي الفرنسي برمته.

كتابه الأخير "السلطة الجديدة" Le Nouveau Pouvoir يلقي الضوء على فوز إيمانويل ماكرون في الانتخابات الأخيرة في مايو الماضي، الرئيس الجديد البالغ من العمر 39 عاماً الذي جاء مكان شبه غامض ليزيح الأحزاب السياسية القديمة جانباً، ويبدأ تشكيل حكومة وسطيّة لم يكن من الممكن تخيلها قبل عام واحد فقط. وفي حين أن البعض الآخر استفاد من استطلاعات الرأي والاستراتيجيات السياسية لتحليل انتصار ماكرون الكاسح (فاز بالرئاسة بنسبة 66 ٪ من الأصوات، وحصل حزبه منذ البداية على 61 ٪ من المقاعد في الجمعية الوطنية) فإن دوبريه تراجع خطوةً إلى الوراء ليبحث عن الجذور الثقافية لهذا الانقلاب السياسي، وما وجده كان التحدي "البروتستانتي الجديد" للثقافة السياسية "الكاثوليكية/ العلمانية" التقليدية في فرنسا، وتحويل السياسة من موقعها وراء الكواليس، حيث تتقاتل عليها النخب، إلى حكم أكثر انفتاحاً وشفافية.

ماكرون، وهو مصرفي استثمار سابق لم يسبق له أن شغل منصباً قيادياً من

قبل، يريد من خلال إصلاحات اقتصادية متوافقة مع آليات السوق، أن يدفع سوق العمل المهزوز والمفرط التنظيم، وأن يمحو الانقسام الأيديولوجي التقليدي بين اليسار واليمين في البلاد. وإذا نجح ماكرون – الكاثوليكي الذي قليلاً ما يتحدث عن الدين – فإن هذا قد يعني وصوله إلى إنجاز تحوّل ثقافي كبير في أسلوب الحكم الذي تمارسه فرنسا. وبالنسبة لروجيه دبريه، فإن هذه المقاربة تردّد صدى بعض المواقف الاقتصادية للحزب الجمهوري الأمريكي و"البروتستانتية الجديدة" للإنجيليين الذين يؤيدونها.



غلاف السلطة الجديدة

إن طريقة ماكرون في التشديد على دينامية الشباب على تجربة استمرت لعقود من الزمن، وإبراز صورته في وسائل الإعلام الاجتماعية واحتضان العولمة، هي طريقة تبدو كذلك جدّ أمريكية، كما يقول دوبريه، مضيفاً أن الولايات المتحدة مجتمع بروتستانتي تقليدي.

علاوة على ذلك، فإن موجة هذا التغيير السياسي قد جاءت في وقت تتزايد فيه أعداد الإنجيليين في فرنسا – معظمهم من المهاجرين من أفريقيا جنوب الصحراء – وهم يحققون ما يدعوه دوبريه بـ"لاهوت خيفي وخدمات مبتذلة" وهو تعبير الأغلبية عن واقع الإيمان لدى الأقلية البروتستانتية الصغيرة في فرنسا.

يشكل البروتستانت الفرنسيون 2٪ فقط من السكان. أما اللوثريون والكالفينيون، الذين تحترمهم الأغلبية الكاثوليكية كأناس صادقين ومجتهدين، فتنخفض أعدادهم، في حين تعزّز الهجرة صفوف الإنجيليين.

يقول دوبريه: "هالة البروتستانتية الجديدة المصنوعة في الولايات المتحدة الأمريكية تنمو عاماً بعد عام في سلوكنا وفي ضواحينا"، في إشارة إلى الضواحي الفقيرة للمدن الفرنسية حيث يعيش العديد من المهاجرين. ومن الصعب على فرنسا أن تتجنب "هذه الموجة الدينية الشعبية الزاحفة من أمريكا اللاتينية إلى أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى، ومن آسيا الوسطى إلى الشرق الأقصى".

بتألقه المعتاد، يلخّص دوبريه أطروحته بشعار: "فلننسى فلورنسا ولنتقدم باتجاه ستوكهولم". وبعبارة أخرى، فإن الدسيسة السياسية التي وصفها نيكولو ماشيافيلي Niccolo Machiavelli في القرن السادس عشر: فلورنسا الكاثوليكية

عفا عليها الزمن، والسياسيون الفرنسيون عليهم الآن أن يكونوا أشبه بزعيمة المعارضة في السويد اللوثرية التقليدية التي استقالت بعد استخدام بطاقة الائتمان الرسمية الخاصة بها لمشتريات شخصية بما في ذلك الشوكولاته والحفّاضات لأطفالها.

دوبريه، الذي يسمي نفسه ملحداً كاثوليكياً، يؤسس تحليله على خليط من وجهات النظر الكالفينية عن العمل، كما وصفها عالم الاجتماع ماكس ويبر في كتابه "الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية"، وعلى رؤيته للإنجيلية باعتبارها ديناً من نوع "اصنعها- بنفسك" do-it-yourself الذي يحقق مطالب شعبية واسعة.

الكنيسة الكاثوليكية الفرنسية المتضائلة، التي تضم حالياً 10 في المائة فقط من العدد الذي كان عليه الكهنة قبل قرن، تواجه منافسة متزايدة من المجموعات الإنجيلية التي تفتح كنيسة جديدة كل 10 أيام.

قال أوليفييه أبيل، وهو فيلسوف بروتستانتي بارز: إن دوبريه بالغَ في تقدير العامل الأمريكي في انتشار الإنجيلية، التي وصفها أبيل بـ"دين متنقل وخفيف" يناشد "سكاناً مشردين وبلا جذور وغير آمنين" في أنحاء كثيرة من العالم.

وقال ابيل لصحيفة "لوموند" اليومية في باريس: إن وجهة نظر دوبريه في البروتستانتية باعتبارها عقلانيةً وفردانية individualist هي مجرد كليشيه، وانتشار الإنجيلية يدين بالكثير للعولمة أكثر مما يدين لأي تأثير من الولايات المتحدة. لكن الكتاب كان "تحذيراً مفيداً" حول نمط ديني جديد يكتسب أرضيةً جديدة في أوروبا دون أن يلاحظه الكثير من الأوروبيين. وقال: "هناك فجوة ثقافية عميقة بين البروتستانتية الأوروبية والبروتستانتية الأميركية المعولمة، القادمة من المستعمرات السابقة في أفريقيا وأمريكا اللاتينية وحتى الصين". وأضاف "نتحدث كثيراً عن الإسلام، لكن هناك بروتستانتية جديدة تخترق الضواحي". "هذه الموجة البروتستانتية الجديدة قد تغمر ثقافتنا الأوروبية القديمة".

كما أشار ابيل إلى إن هذا الاتجاه كان مقدر له أن يستمر مع استمرار الهجرة الأفريقية، خاصة من دول جنوب الصحراء مثل جمهورية الكونغو الديمقراطية الناطقة بالفرنسية حيث يشكل البروتستانت الآن حوالي 20 في المائة من السكان. وأضاف: "إن أفريقيا القادمة ستكون أفريقيا التي تدين على نطاق واسع بالبروتستانتية الجديدة".

ناصر السيد النور

حدودٌ قلقة

- إنفصال الجنوب نموذجاً -

إنَّ الدولة في تعريفها ضمن المفاهيم الغربية التي استنسخت بنسختها الغربية وأطبقت على المستعمرات خارج النطاق الأوربي، ظلت هي الشكل السائد للدولة في منظومة النظام العالمي على مدى أربعة قرون بمكوناتها السكانية وحدودها الجغرافية ونظم إدارتها السياسية. وكانت قارة أفريقيا وشعوبها قد تعرضت لهجمة استعمارية متكالبة مُبرَّرة بدعوى الحضارة ومدّ توسعي يدعمه تصورات مسبقّة عن شُعوب مُتخيلة بتعبير ناقد ما بعد الكونيالية هومي بابا رسمتها على خلفيات علميِّة – أدعت ذلك – عن مفاهيم تطورية بيولوجية ذات نزعة عنصرية ولكنها في نهاية الأمر انتهت قوةً عسكرية غاشمة بنفوذ إمبريالي توسعي. وإذا كانت الدولة القومية Nation-State منشأها أوربا (اتفاقية وستفاليا 1648) في أعقاب الحروب الداميّة وسط ممالك القارة الأوربية، ومن ثًّم أضحت معياراً للشكل الذي ستكون عليه الدولة من حيث تعريفها الدستوري ووجودها الطبيعي وتفسيرها السياسي. ولكن هذا لايعني أن القارة الأفريقية لم تعرف الدولة ونظمها حيث تشكلت النظم القبلية والممالك والسلطانات التي نهضت في القارة واستقرت بوثائقها الأركولوجية في تاريخ القارة الحضاري. ولقد أتاح الواقع الاستعماري تقسّيم القارة إلى دول بحق الاكتساب -بتعريف القانون الدولي التقليدي- وعند تصفية الإستعمار أبقت الدول الأفريقية على الحدود التي خلفها الإستعمار حسب توصيات ميثاق منظمة الوحدة الأفريقية سابقاً لجماً للدعوات القومية المندفعة لإلغاء الحدود سعياً للوحدة الأفريقية كدعوة الرئيس الغاني كوامي نكروما تجنباً لإنهيار النظم القائمة. ولكن أورثت هذه الحدود القارة صراعات دامية خاصة تلك التي تضمنت مواقع موارد كالنزاع بين الصومال وأثيوبيا و النيجر ونيجريا و السودان ومصر وغيرها من دولة متجاورة. وبعض من هذه المنازعات تجسد الصبغة الاستعمارية في بعدها التأريخي المتكون في النظم الاستعمارية كالصراع بين الكاميرون ونيجيريا كصراع انجلوفوني بين المستعمرتين السابقتين بريطانيا وفرنسا.



الواقع أن الخطأ النظري في سياسات الدول الغربية المستعمِرة بإعتبار أن الدولة قد سبقت المجتمع في القارة الأفريقية وغيرها من بقاع العالم غير الأوربي وعوملت كأرضٍ ليست ملكاً لأحد Terra Nullius، وهي الدول التي أوجد الاستعمار بتعبير أحد أساطينه ونستون تشرتشل يمكن في تجاهل أو إلغاء النظم السائدة في المكون الأفريقي من حيث بنيته الاجتماعية ومركباته البيئية التي تتخلف عن التصوَّر الغربي، ومن الطبيعي أن يتنج عن اختلاف الخلفيات ومراحل التطوري البشري اختلاف في التنظيم. وإن تكن الدولة الوطنية ما بعد الاستعمار في افريقيا قد شابتها متلازمات الدول الفاشلة بالسياق التحليلي العام كدول تعاني من أزمات حكم عميقة ذَّات آثار سالبة كالفساد و الديكتاتوريات وسوء الإدارة و النزاعات وما إليها من سمات القصور الهيكلي في الدولة أدت إلى وضعية توصف برثاثة الأوضاع الإنسانية Dehumanizing بما لايقاس بأي معيار في مستوى المقياس الحضاري والتنموي للشعوب ودولها.

وإن كانت أفريقيا من أكثر أقاليم العالم (بالإصطلاح الجغرافي) تم وضع الخرائط له، الأمر الذي عدته الثقافات و المجتمعات الأصيلة حدوداً وضعتها دول استعمارية، وأبقت عليها الحكومات الوطنية دون مساس. وبالتالي تجاهلت الدول الأفريقية حسم حدودها مما زاد من فرص النزاع على طول الحدود الدولية وخاصة في الحدود ذات الموارد كالأنهار وغيرها من الحدود الطبيعية التي تشكل معظم الحدود في القارة وأتخذت كمرتكزات فنية كمرسم لتخطيط الحدود كحدود طبيعية. وبالمنظور الجغرافي- تاريخي فإن الخريطة تساعد في فهم تاريخ القارة وعواملها الايكولوجية وعلاقتها بالعالم الخارجي، وتوضح إلى جانب ذلك أيضاً مدى التدخل الذي مارسته القوى الاستعمارية وإسهامه في إعادة تشكيل أراضيها وسكانها. وثمة تشكيك يعتري هذه الفرضية من حيث أن الحدود بنسختها الغربية قد خلقت

وضعيات عرقية جديدة ضمن المجتمعات المحليّة، وإن أقصى ما عبرت عنه هذه الحدود هو صراع مصالح القوى الاستعمارية في القرن الثامن عشر أكثر من مصالح مجموعات القارة الداخلية، وأبقت على ما عرف بالحدود الدولية في القارة مناطق نزاع Disputed Areas.

وبما أن الحدود التي ترسم إطار الدولة فهي أيضا حدود حدود في التاريخ والسكان والثقافات والأعراق، وإن بدا للغربيين أن تشكيل المنظومات الأفريقية في الحكم ضمن أراض السكان الأصليين تناثراً لمستوطنات بدائية تحتكم إلى نظم قبليّة في بنيتها التنظيمية تعود إلى عصر ما قبل الصناعة. و ما لم يكم متوقعا أن يعود الصراع حول نقاط الحدود في جزء منه إلى الخلافات القائمة في ميزان السياسة والأرض وأبعاده الانثروبولوجية التي تشكل عمق الصراع حول المكونات البشرية الأفريقية؛ خلافا للتفسيرات التي – عادة – ما تمنحها الحدود من حيث طبيعتها الطبوغرافية، ومفاهيمها السياسية (الجيوبولتك). فالعالم الذي سطّحت حدوده ظاهرة الإستعمار وخلفت من وراءها مفهوماً جديدا للسيادة لم تألفه القارة، تلك السيادة المترسمة على إسقاطات حدود الدولة القومية، للدرجة التي غدت فيها دولها بحدود منيعة. وبما أن العولمة ظاهرة كونية في تمددها قد هددت مفهوم الحدود القائمة على الحصانة إلا أن الجانب الأفريقي سيبقى الجانب الآخر من العولمة في جزئها المعتم الذي يحاول تثبيت مفاهيم الحدود التي تخطتها العولمة.

مقدمات ميلاد حدود الجنوب

شهد العام 2011م انفصال إقليم جنوب السودان عن شماله وبرزت إلى حيز الوجود دولة جنوب السودان على إثر نتيجة الاستفتاء على تقرير المصير الذي وردّ ضمن حزمة إجراءات اتفاقية السلام الشامل 2005م. ولم يكن هذا الجزء من مكون السودان الجغرافي والسكاني على وفاق مع شماله، فكان أن شهد أطول حروب القارة الأهلية ذّات نتائج كارثيةبكلفة بشرية باهظة. وتمتد حدود إقليم الجنوب على مدى ألفي كيلومتر على تماس مع ولايات الشمال، وهي الحدود التي خطتها الإدارة البريطانية في القرن الماضي. وكانت الحاجة إلى إعادة ترسيمها على حدود 1956م ضمن مطلوبات إنفاذ اتفاقية الشمال في تقسيم الدوائر الإنتخابية تمهيداً للإستفتاء حول تقرير المصير.

تاريخياً عرف السودان منازعات الحدود الدولية كغيره من دول القارة المستعَرة

على طول حدوده الدولية مع دول الجوار كأثيوبيا و كينيا و مصر، لكنها ظلّت ضمن محادثات وزراء خارجية البلدان المعنية و لجانها المشتركة و توطنت مقرراتها ضمن نصوص المعاهدات النافذة بين بلدان ورثت حدوداً لم تسهم في رسمها. وإنتهى بعض من هذه المنازعات إلى احتلال بالكامل Occupation كمنطقتي الفشقة على الحدود الأثيوبية ومثلث حلايب مع حدود مصر شمالا.

كونت لجنة فنية طارئة بموجب المرسوم الرئاسي الخامس 2005م الذي (Ad hoc) عرفت باسم (اللجنة الفنية لترسيم حدود 1956م) عُهد إليها ترسيم الحدود بين شمال السودان وجنوبه، وهكذا اتخذت اللجنة اسمها بدلالة تأريخ يمثل ميلاد الدولة،وشرعت في خوض مهام إعادة الترسيم بين الشمال والجنوب، أي الشمال الجغرافي والجنوب بولاياته الحالية التي قسمت فدرالياً بقانون الحكم المحلي 1995م.وكان من العسير فهم الحاجة إلى الترسيم إلا في سياق مطلب حق تقرير المصير. وإنتهى إلى إنفصال الجنوب، وظلَّت الحدود نزاعاً عالقاً متفجراً غير محسوم. وبرأي المحللين وقتها أن النزاع الحدودي بين الطرفين (الشمال والجنوب) لا يتركز حول خط حدودي طبوغرافي على الخرائط أو الأرض، بل سيشكل مدخلاً لنزاعات الموارد والاقتصاد والسياسة، الأمر الذي حدث في مناطق آبيي وهجليج على الخط الحدودي.

إنَّ رسيم الحدود، أو بالأحرى إعادة وصف ما يعرف بالخط الحدودي من مخرجات حزم و بروتوكولات اتفاقية السلام الشامل و تفاصيلها المعقدة. فالحديث عن الحدود عادةً ما يوحي بتوتر حاد يكتنف وتيرة العلاقات بين الأطراف المتنازعة، و هو الشأن في الحدود الدولية التي تستدعي في غالب الأحايين اللجؤ إلى التحكيم الدولي للفصل وفق مبادئ القانون الدولي. فكل حرب من حروب السودان المستعر منها و القادم تنتهي إلى إعادة ترسيم و تعريف للحدود والمطالبة ضمن سقف المطالبات بعودتها إلى ما كانت عليه في 1956. فلم تكن آخر محاولات رسم الحدود بين شمال السودان وجنوبه هي ما ورد في اتفاقية السلام الشامل. وما لم يكم متوقعا أن يعود الصراع حول نقاط الحدود في جزء منه إلى الخلافات القائمة في معادلة التهميش وأبعاده الانثروبولوجية التي تشكل عمق الصراع بين المكونات البشرية.

لا يتقصر تحديد الحدود على الجوانب الفنية والعلمية وكل ما تتطلبه الحيّدة الفنية لتتبع خطوط قد خُطّتْ سلفاً في وقت تتوافر فيه امكانيات فنية أحدثتها ثورة

تكنولوجيا المعلومات في مجالات المسح الفضائي الالكتروني و تقنيات أجهزة قياس الإحداثيات بالرصد على الأقمار الصناعيةوتحديد المواقعوالخرائط الرقمية؛أو على الأقل ما أتاحته ثورة تكنولوجيا المعلومات. ولكن لا يبدو أن المعلومات الفنية و مصادر حقائقها الطبوغرافية و البيانات المساحية تمثل مصدراً وحيداً لأي من طرفي النزاع للطرفين الذين يريدان رؤية الطموحات والمطامع السياسية متحققة على الخريطة. على الرغم من أن أي الخريطة لا تصف أو ترسم الأشياء بعينها كما الصورة الفوتوغرافية، بل تمثلها بالعلامات. فالتداخل بين ما هو فني و سياسي و تاريخي قد قاد إلى خلافات عدة بشأن التفسيرات التي تتعارض فيها العبارات Contradiction in term بين المصادر المتعمدة لوصف الخط كالخريطة و الوثيقة والنتائج التي تتوصل إليها الطواقم الفنية على الأرض و رغائب الحكام.

لا تترك الحدود طريقاً ثالثاً لاستعادة التفكير أو فهم الظاهرة التي تخطت الخطاب السياسي وغدت نصبا تلتقي عليها كل المهلكات والمهددات كالاستفتاء والبترول والانفصال والموارد وحركة المستوطنات المترحلة؛ في مناطق التي ظلت إلى وقت قريب مناطق في هامش دائرة الاهتمام التنموي للدولة. فإذا لم يفك الارتباط بين ترسيم الحدود بوتيرتها الحالية، فلا شك أن تتجه الأمور في ظل الأزمة السياسية الراهنة إلى أن يلجأ كل من الطرفين إلى رسم حدوده وفق ما ترسب في عقله السياسي؛ كالحدود على الهوية. فالقارة الأفريقية متخمة بتنازع هوياتها على أسس عرقية تستقطع حيزاً من أراضي الدولة لا على قانون الدولة السائد وإنما على قوانين المجموعات العرفية. فأحياناً يكون النزاع بين مواطني الدولة الواحدة حتى وإن لم يؤدي إلى انفصال كامل ولكن يفضي إلى اعتراف رمزي بأحقية مجموعة دون أخرى بأحقيتها التأريخية في الأرض التي تقطنها مما يثير ويحرض على المزيد من الانقسام في بنية الدولة الاجتماعية.

ومع أن الحدود ليست العامل الأبرز في دعاوى الإنفصال إلا إنها تظلّ حداً قائماً قابلاً كمقدمة لنزع وتثبيت الحقّ في السيادي في الإنفصال، وإزدادت مخاوف قادة القارة أن يقود الانفصال في هذا الجزء من القارة إلى تمزٌّق آخر في منازعات القارة الحدودية. وثمة جيوب وأقاليم في القارة تطالب بالانفصال خاصة أن الحدود التي خلفها الاستعمار حدوداً غائمة التفاصيل، ومرشحة للمزيد من النزاع في وقت تحتاج فيه القارة إلى التنمية ووقف الصراعات.

سعيد العبيدي

الأنسنة وفكّ الارتباط بالمقدّس

في فكر محمّد أركون

لقد بات من المؤكّد اليوم: أنّ السّبب الحقيقيّ وراء التّأخر والتّراجع عن الرّكب الحضاريّ الّذي تعانيه المجتمعات الإسلاميّة، هو: الانغلاق الفكريّ، والأسوار الّتي صنعها التّعصب الدّينيّ حول العقول، وحرمانها من العمل والتّفكير والبناء والإبداع، فمنذ مدّة زمنيّة ليست باليسيرة، بدأت موجة المحاربة من قبل رجال الدّين والسّلطة للمفكّرين العرب والمسلمين، أمثال؛ ابن خلدون، وابن رشد، وغيرهم، وكانت نتيجته الحتميّة؛ ظهور ما يعرف بالانسداد التّاريخيّ والفكريّ، الّذي يقوم على تكرار المقولات التّراثيّة القديمة دون محاولة تحديثها، والمضيّ بها قدمًا في عالم يتطوّر كلّ ثانية؛ فنحن الآن في الوضع الّذي كانت عليه أوروبا في القرون الوسطىّ، عندما كان المفكّرون يخافون من نقد الدّين والقائمين عليه أو المساس بهم؛ حيث إنّ الكنيسة ورجال الدّين كانوا لهم بالمرصاد، وهو الأمر الّذي لازال ساري المفعول إلى اليوم في مجتمعاتنا العربية؛ فالمفكّر في العالم العربي مقيّد بأصفاد الطّائفيّة والتّراث الدّينيّ، ولا يجرؤ على استخدام عقلة بشكل شخصيّ وحرّ، لهذا؛ فعمليّة التّنوير في البلاد العربيّة الإسلاميّة صعبة جدًا، لأنّها؛ تقوم - منذ البداية - على هدم ما "عشّش" في عقولنا ونقده، ثمّ الانتقال إلى مرحلة البناء وفق الأساسات القويّة المتينة، التي تقوم عليها المدنيّة الحديثة، من هنا؛ تكون بداية القفزة أو الطّفرة الأولى فوق ذلك الثّقل التّاريخيّ، الّذي يعيق مسيراتنا نحو التّقدم، وهذا الأمر هو ما كان يسعى إليه ثلّة من المفكّرين في الوطن العربيّ، في مقدّمتهم: محمّد أركون الّذي دعا في مجمل دراساته إلى التّحرّر من النّظرة اللّاهوتيّة، القائمة على القول بالدّين الحقّ، والتّحلل من النّظرة الدّوغمائيّة، والذّهنية الطائفيّة، والانتقال إلى مجال أرحب ينبثق عن ذهنيّة مرنة تدافع عن حقوق الإنسان، ويتحرّر الوضع البشريّ من الاضطهادات والقمع والظّلم؛ هو مجال الأنسنة Humanisme.

ومحمّد أركون يرى أنّ الأنسنة، بعدّها استراتيجيّة نقديّة، تكرّس كلّ القيّم الّتي تعيد الاعتبار للإنسان؛ كالعقلانيّة، والحرّيّة، والدّيمقراطيّة، والمساواة، ...إلخ، بعد أن


محمد أركون، 2005 - AFP

سلبها منه اللّاهوت أو السّلطة الكهنوتيّة الّتي تنطق وتقرّر باسم اللّه دائمًا، وفي هذا يقول معبّرًا عن فداحة الهيمنة اللّاهوتية على الواقع الإنسانيّ: "إنّ الأنظمة اللّاهوتيّة تستمّر في إهمال المقولات الأنثروبولوجية، والجانب التّاريخي الظّرفيّ من السّياقات الاجتماعيّة والثقافيّة والسّياسيّة، الّتي رُسّخت فيها الحقائق الإلهيّة المعصومة، والمُقدّسة، والعقائديّة، ومن وجهة النّظر هذه يمكن القول: إنّ الأنظمة اللّاهوتيّة تملأ الوظيفة الإيديولوجيّة نفسها، الّتي يملأها جدار برلين". نقول ذلك على الرّغم من أنّها يمكن أن تزوّد الطّوائف الدّينية؛ بل وتزوّدها فعلًا من بعض النّواحي بثقافة رمزيّة مخصّبة، ومقويّة، ومقتدرة بالطّبع، إنّ الجدران تظلّ صلبة وقائمة بين الطّوائف على أنّها الحجاب الحاجز؛ لأنّنا لم نبلور بعد الاستراتيجيّات المعرفيّة المناسبة من أجل هدمها، ثمّ من أجل استكشاف الفضاء الأنثروبولوجيّ، والثّقافيّ، والفلسفيّ الحقيقيّ، أقصد فضاء التّفسير للثّقافات والتّراثات، الّذي يفسّر لنا جميع الأنظمة الرّمزيّة للتّصور، سواء أكانت موروثة عن الماضي، أو حاضرة، أو مستقبليّة".[1]

ولكي نتحرّر من الهيمنة اللاهوتيّة؛ لا بدّ - حسب أركون - من تحقيق نوع عالٍ من الوعي الأنثروبولوجيّ، الّذي يُخرج العقل من التّفكير داخل السّياج الدّوغمائيّ، إلى التّفكير على مستوى أوسع بكثير؛ أي على مستوى مصالح الإنسان - أيّ إنسان كان- وفي كلّ مكان، كما يعلّمنا كيفية التّعامل مع الثّقافات الأخرى بروح متفتّحة

متفهّمة، وضرورة تفضيل المعنى على القوّة أو السّلطة، ثم تفضيل السّلم على العنف، والمعرفة المنيرة على الجهل المؤسّس أو المؤسّساتي.[2]

الأنسنة كاستراتيجيّة لأشكلة[3] المتانة المعرفيّة والرّوحية للخطاب الدّينيّ

إنّ الدّعوة إلى أنسنة الخطاب الدّينيّ عند محمّد أركون، تقوم على أساس عدِّ الدّين "شيئًا يمارسه الإنسان، ونوعًا من النّشاط يبدو أنّه غير منفصل عن البشر، ليس معنى ذلك أنّ الممارسات البشريّة للدّين تعدّ من صنيع الإنسان فحسب؛ فالأشكال الثّقافيّة للدّين الّتي يمكن لنا دراستها، قد تكون وحيًا من عند الإله أو قد لا تكون، ومن المؤكّد أنّ هناك الكثير من البشر الّذين يمارسون أديانهم، ويفترضون أنّ هذه الممارسات مأخوذة من مبادئ إلهيّة، وبالرّغم من ذلك، يعدّ استكشاف ما إذا كانت هناك صحّة لمثل هذه الافتراضات أو لا، حكرًا على علماء الأديان، كما يُركِّز على دراسة الدّين دراسة ثقافيّة شاملة، بمعنى؛ أنّ الحياة الدّينيّة للمرء هي الحياة الثّقافيّة له؛ أي أنّ دين المرء - سواء كان المرء ممّن يأخذون الدّين بقوّة، أو ممّن ينظرون إلى الدّين بعدم اكتراث، أو ممّن بين هؤلاء وأولئك - لا ينبثق عن ثقافته وحسب؛ بل إنّ الدّين هو ثقافته".[4]

فالمهمّة الشّاقة الّتي تنوء بها الأنسنة، إذن، هي البدء بعملية الأشكلة للمنظومة القيميّة للخطاب الدّينيّ، واختبار قوّتها المعرفيّة والرّوحيّة، وخلخلة مرتكزاتها اللّاهوتيّة، ويقصد أركون بالمنظومة القيمية، هنا: "مجمل المبادئ، والمسلّمات، والتّحديدات المرتبطة بالموضوعات الكبرى، المشكّلة للاعتقاد الدّينيّ، وهذه الموضوعات هي: الوحي، كلام اللّه، الخلق، الميثاق، الوظيفة النّبويّة، الخطاب النّبويّ، الكتابات المقدّسة، الكتاب بالمعنى المتعالي والمثالي للكلمة، قانون الكتابات المقدّسة، الإيمان، الطّاعة، المحبّة للّه، تسليم النّفس للّه، الإنسان على صورة اللّه، القانون الإلهي أو الشّريعة، العدالة، الشّعائر والعبادات، البعث والنّشور، الحياة الأبديّة، الخلود، النّجاة في الدّار الآخرة".[5]

التّوحيدي وابن سينا كأنموذجين لـ"الأنسة العربيّة"

في سياق الدعوة إلى الأنسنة عدّ محمّد أركون المفكّرَيْن؛ أبا حيّان التّوحيديّ، وابن سينا، أنموذجين مبكّرين "للأنسة العربيّة"؛ فالتّوحيدي - حسب محمّد أركون - بقوله: "الإنسان أشكل على الإنسان"، يبيّن لنا كيف يمكن أن نصالح الإنسان مع نفسه بطريقة علميّة ملموسة، "أقصد؛ بطريقة تتجسّد سيّاسيًا، وتتجسّد في نظام

أخلاقيّ معاش على أرض الواقع، كما تتجسّد في نظام اقتصاديّ - أيضًا - فيه شيء من العدالة والمساواة في الفرص والحظوظ، إلخ، هذه هي الأنسنة والنّزعة الإنسيّة الحقيقيّة، والفلسفة القائمة على الإنسان، واحترام الإنسان، وعدِّه أغلى وأعزّ شيء في الوجود".[6]

وإلى جانب شخصية التّوحيدي؛ يذكر أركون شخصيّة ابن سينا: الّذي نجد عنده بذورًا فلسفيّة واعدة، بنزعة إنسانيّة جديدة، نزعة إنسانيّة "تعترف بالنّضال المشروع، الّذي يقوم به العقل من أجل التّوصّل إلى استقلاليته الذاتية، نزعة تعترف بالرّمزانيّة الدّينيّة بصفتها بعدًا روحيًا من أجل البحث عن المعنى، ونزعة تعترف - أيضًا وأخيرًا - بحقّ الإنسان في مواصلة البحث العلميّ، القائم على التّجريب والعيان، كلّ هذه الأشياء كانت تشتمل عليها فلسفة ابن سينا أو نزعته الإنسانيّة، وذلك على هيئة بذور كامنة وقابلة للتّفتح إذا ما لقيَت أرضًا خصبةً أو جوًّا ملائمًا".[7]

أشكال الأنسنة عند محمّد أركون

يميّز محمّد أركون بين عدّة أنواع من النّزعات الإنسانيّة، وهي أنواع ذات تلوينات دينيّة أو أدبيّة أو فلسفيّة[8]، فحسب رأيه، إذن، هناك ثلاثة أنواع من الأنسنة؛ أوّلها: الأنسنة الدّينيّة، وثانيها: الأنسنة الأدبيّة، وثالثها: الأنسنة الفلسفيّة.

أ- **الأنسنة الدّينيّة** Humanisme Religieuse: وهي تقوم في جميع الحالات - سواء في الإسلام أو المسيحيّة - على التّسليم الواثق للّه والارتباط المستمرّ به[9]، ومصير الإنسان في الأنسنة الدّينيّة مرتبط بالتّعاليم الإلهيّة المنزّلة؛ لأنّ اللّه هو الذي يرسم له حدود فاعليّته المعرفيّة والأخلاقيّة، لذلك؛ نجد "الموقف الدّينيّ لا يسمح إلا بصيغة معيّنة من صيّغ الأنسنة، صيغة محصورة داخل جدران النّظام العقائديّ الخاصّ بكلّ دين، وتقديم مؤلّف هذا النّظام على أساس أنّه الإله المتعالي المليء بالنّيّات الطّيبة والحسنة تجاه الإنسان".[10]

ب- **الأنسنة الأدبية** Humanisme Littéraire: وهي ترتبط حسب أركون "بأرستقراطيّة الرّوح والمال والسّلطة؛ ففي زمنها نجد أنّ الرّجال الموهوبين، لا تتفتّح مواهبهم إلّا في ساحات الأمراء أو في صالونات الأغنياء الكبار، وهذا النّمط من الأنسنة سوف يسيطر على كل الحقب اللّامعة لتاريخ الثّقافات"[11]؛ أي إنّ الأنسنة الأدبيّة تنتعش - خاصّة - في فترات التّاريخ الثّقافيّ المزدهر، كما حدث

بالنّسبة إلى السّياق الإسلاميّ في القرن الثّالث والرّابع الهجريّين، ولكن سرعان ما يبدي أركون نقده لهذا النّوع من الأنسنة، ويسمّيها بالأنسنة الشّكليّة Humanisme Formelle، وهي الّتي تكتفي بالتّلاعب اللّفظي في الصّالونات الأدبيّة المنفصلة عن الحياة اليوميّة للطّبقات الكادحة والمهمّشة.[12]

ج- **الأنسنة الفلسفيّة** Humanisme philosophique: وهي الأنسنة الّتي تدمج داخلها عناصر من الأنسنة الدّينيّة، وعناصر من الأنسنة الأدبيّة، ولكنّها تتميّز عنهما - حسب أركون - "بنظريّة فكريّة أكثر صرامة، كما تتميّز بالبحث القلق والأكثر منهجيّة، والأكثر تضامنًا في بحث حقيقة العالم والإنسان واللّه".[13]

أي إنّ هذا النّوع من الأنسنة: "يركّز على الإنسان، من حيث هو عقل مستقلّ ومسؤول، وفي حالة تفاعل مع عقول إنسانيّة أخرى، ولكنّها ليست تلك الّتي تتخطّى الدّين؛ فهي لا تقدّم نفسها على أنّها فلسفة محايثة تعارض فلسفة التّعالي والمفارقة؛ إنّما تقارب المسألة الدّينيّة بمنهجيّة مقارنة الأديان، وتتجاوز التّضاد بين المعرفة الدّينيّة المرتكزة على الإيمان غير النّقدي، وبين المعرفة العلميّة المنتجة عن طريق العقل المستقلّ، وذلك هو الطّريق إلى ما يسمّيه أركون بالأنسنة الكونيّة".[14]

عوائق الأنسنة عند محمّد أركون

يرى محمّد أركون أنّ مشروع الأنسنة لا يمكنه أن يحقّق النّتائج المبتغاة منه، إلّا بعد أن يتجاوز العوائق الّتي تحول بينه وبين تنزيله على أرض الواقع، هذه العوائق يمكن حصرها في ثلاث مسائل: أوّلها عائق الأرثوذكسيّة، وثانيها: العائق الدّوغمائيّ، وأخيرًا: عائق هيمنة المفكّر فيه.

1- **الأرثوذكسية** L'orthodoxie: هي "مجموع القضايا والمقترحات الّتي تُتّخذ على أنّها حقائق، وتستخدم كمرجعيّة للتّمييز بين الآراء الصّحيحة والمطابقة، والآراء المنحرفة"[15]، وقد تأسّست الأرثوذكسيّة في الفكر الإسلاميّ - حسب أركون - على مجموعة من النّصوص، الّتي يرى هذا الفكر عدم تجاوزها؛ بل يرى صلاحيّتها لكلّ زمان ومكان، والملاحظ من خلال هذا: أنّ الأرثوذكسيّة لا تهتمّ أدنى اهتمام بالتّاريخ؛ أي دور التّاريخ في تعديل الفهم، وتشكيل معنى جديد؛ فالأرثوذكسية "تؤكّد أحاديّة المعنى للنّصوص المنقولة، والموضّحة، والمشروحة - بشكل مطابق وصحيح - من قبل التّفاسير الّتي وصلتنا عبر التّراث"[16]؛ فعمليّة الأنسنة، إذن، لا

تحدث - حسب أركون - إلّا بعد انتهاك الأرثوذكسيّة ونقدها، وإبراز فقرها؛ لأنّ أحاديّة المعنى - الّتي هي أحد مقوّماتها - ليست سوى "خداع على المستوى المعرفيّ، مآلها الاستبداد السّياسيّ، والاضطهاد الدّينيّ، والإرهاب العقائديّ والفكريّ، كما يشهد بذلك تاريخ الأديان والإيديولوجيّات قديمًا وحديثًا".[(17)]

2- **العائق الدّوغمائيّ**: يتمثل هذا العائق في "مجمل العقائد الدّينيّة والتّصوّرات والمسلّمات والموضوعات، الّتي تتيح لنظام من العقائد واللّاعقائد أن يشتغل بمنأى عن كلّ تدخّل نقديّ، سواء من الدّاخل أو الخارج؛ فالمؤمنون المنغلقون داخل السّياج الدّوغمائيّ يتّبعون استراتيجيّة معيّنة، ندعوها استراتيجيّة الرّفض، تستخدم ترسانة كاملة من الإكراهات، والمجريات الاستدلاليّة والشّكلانيّة، الّتي تتيح المحافظة على الإيمان، أو تجييشه وتعبئته إذا لزم الأمر".[(18)]

فالعائق الدّوغمائي يحول دون تغيير الشّخص لجهازه الفكريّ أو العقليّ، عندما تتطلّب الشّروط الموضوعيّة ذلك، ويحول دون إعادة ترتيب أو تركيب حقل ما تتواجد فيه عدّة حلول لمشكلة واحدة، وذلك بهدف حلّ هذه المشكلة بفاعليّة أكبر.[(19)]

الدّوغمائية - في جوهرها - "تقديم مفتاح وحيد يفتح جميع الأبواب، والمفتاح الّذي من هذا النّوع، هو واحد من اثنين: إمّا مفتاح بوليسيّ، وإمّا مفتاح لصوص. وبالفعل، كان تعالمنا مع ماضينا أشبه بالتّعامل البوليسيّ والتّعامل "اللّصوصيّ"، كنّا إمّا نستنطقه بالقوّة، قوّة القوالب الجاهزة ليعطينا ما نريد، أي ما تقرّره النّظرية سلفًا، وإمّا نقتطع منه على عجل ما يروي ظمأنا".[(20)]

3- عائق هيمنة المفكَّر فيه: وهذا معناه: أنّ هناك مساحة كبيرة من اللّامفكر فيه أو المستحيل التّفكير فيه - بلغة أركون[(21)] - لم يمحّص فيها، وهي المساحة الّتي يجب الشّروع في تفكيكها؛ لأنّ هذا اللّامفكر فيه يتعاظم باستمرار، وذلك من شأنه أن ينسف مشروع الأنسنة، الّذي يقوم على "الاعتراف بالتّعددية المذهبيّة والثّقافيّة واللّغويّة، وتلك صفة من الصّفات الأساسيّة التّأسيسيّة للموقف الإنسانيّ، وقد كانت هذه التّعدديّة سائدة مقبولة، معترف بمنافعها في فجر الإسلام وضحاه".[(22)]

والهدف من دراسة اللّامفكر فيه الّتي هي أحد أعمدة مشروع الأنسنة، يتمثّل في "إغناء تاريخ الفكر عن طريق إضاءة الرّهانات (المعرفيّة والثقافيّة والإيديولوجيّة)

للتّوترات الموجودة بين مختلف التّيّارات الفكريّة، وإيجاد حركيّة للفكر الإسلاميّ المعاصر، بتركيز الاهتمام على المشكلات الّتي كانت قد أقصيت، والطابوهات أو المحرّمات الّتي أقامها، والحدود الّتي رسمها، والآفاق الّتي توقّف عن التّطلع إليها، وكلّ ذلك حصل باسم ما كان قد فرض - تدريجيًا - على أنّه الحقيقة الوحيدة".[23]

ومن أمثلة اللّامفكر فيه أو المستحيل التّفكير: "مسألة تاريخ النّصّ القرآنيّ وتشكّله، وتاريخ مجموعات الحديث النّبويّ، ثمّ الشّروط - التّاريخيّة والثّقافيّة - لتشكّل الشّريعة، ثمّ مسألة الوحي، ثمّ مسألة تحريف الكتابات المقدّسة السّابقة للقرآن، ثمّ مسألة القرآن؛ أمخلوق هو أم معاد خلقه - أي غير مخلوق - ثمّ مسألة الانتقال من الرّمزانيّة الدّينيّة إلى سلطة الدّولة والقانون القضائيّ، ثمّ مسألة مكانة الشّخص البشريّ، ثمّ حقوق المرأة".[24]

فهذه المواضيع، وغيرها كثير، لم تحظ بالدّراسة في الفكر الإسلاميّ - مع أهمّيتها الكبرى - وبالرّغم من تاريخيّتها والضّرورة الملحّة لبحثها؛ فهي قضايا تشغل العقل المنبثق[25]، لأنّ هذا العقل يصرّح بمواقفه المعرفيّة، ويطرحها للبحث والمناظرة، ويلحّ على ما لا يمكن التّفكير فيه، وما لم يفكّر فيه بعدُ.

الأنسنة وفكّ الارتباط بالمقدّس

إذا كانت الأنسنة - في جوهرها - هي: انتقال من عالم يسيطر عليه المقدّس، إلى عالم يسيطر عليه الإنسان؛ فإنّ المشروع الّذي دعا إليه محمّد أركون، يقوم - بالأساس - على تحرير هذا الإنسان من كلّ أشكال الاستلاب والتّبعية في علاقاته المختلفة، وهذا الأمر لن يتحقّق - في نظره - إلّا بعد القطع مع كلّ أشكال المقدّس، أو إعادة تأويله بما يجعله متماشيًا مع مقتضيات العصر الرّاهن، بذلك يكون مشروع الأنسنة - عند أركون - مشروع كلّي شامل، يلمس كلّ جوانب حياة الإنسان، وليس مشروعًا جزئيًا يركّز على جانب ويهمل جانبًا آخر، وعليه؛ فإنّ المقدّس الّذي تسعى الأنسنة إلى إحداث القطيعة معه، وفكّ الارتباط به قد يكون مقدّسًا دينيًا، وقد يكون مقدّسًا سياسيًا، وقد يكون مقدّسًا معرفيًا، وقد يكون مقدّسًا تاريخيًا.

أ- **أنسنة النّصّ المقدّس** (القرآن): يقترح محمد أركون لهذا الغرض ما يعرف في أوساط الباحثين بـ"الإسلاميّات التّطبيقيّة"؛ وهي عبارة عن ممارسة علميّة جديدة ومتعدّدة الاختصاصات، "تتّكئ على ثلّة من المعارف المرتبطة بحقول معرفيّة

متباينة، بغية تحليل الخطاب الدّينيّ، وتفكيكه، ثم إعادة تركيبه وفق رؤية تاريخيّة وأنتروبولوجيّة، وسوسيولوجيّة، تروم إخراج الظاهرة الدّينيّة من حالة الجمود الّتي أضفاها عليها العقل الأرثوذوكسيّ الدّوغمائيّ، ثمّ إعادة موضعتها داخل التّاريخ ومساره، ممّا يؤكّد أنّ الإسلاميّات التّطبيقيّة بهذا المعنى: هي مشروع فكري ذو طموح منهجيّ متعدّد، يقترحه علينا أركون لإعادة قراءة التّراث الإسلاميّ قراءة علميّة، بما في ذلك: القرآن، والحديث، والسّيرة النّبويّة، والنّصوص المفسّرة الكبرى".[26]

فالإسلاميّات التّطبيقيّة الّتي اقترح محمّد أركون أن تكون آليّةً لأنسنة النّصّ الدّينيّ المقدّس، تقوم - إذن - على طرح أسئلة لم يطرحها العقل المسلم، بصيغة أخرى تبريريّة أكثر ممّا هي واقعيّة أو متحقّقة تاريخيًّا، وبذلك تكون الدّعوة إلى أنسنة النّصّ المقدّس؛ دعوة تسعى إلى "زحزحة" القناعات المتعلّقة بالوحي، والتّدوين، والشّفويّ، والكتابيّ، والمرجعيّة القرآنيّة، وغيرها من الأمور الأخرى المرتبطة بالنّصّ الدّينيّ، وما دامت الحداثة مشروعًا مفتوحًا؛ فهي - دائمًا - قيد التّأسيس؛ حيث يصبح التّعامل مع النّصّ القرآنيّ تعاملًا معها، ومن هنا؛ يسعى أركون إلى أن يكون منسجمًا مع منحى القراءة الحداثيّة، ويرى أنّ قراءة القرآن- بشكل عامّ - تعتمد على المكانة الّتي نوليها للتّاريخيّة، من أجل تفسير كلّ فترة الوحي والممارسة النّبويّة، وهي أهمّ فترة في تاريخ القرآن الكريم، التي يعدّها أركون ملغاة من القناعة الإسلاميّة - الآن - بسبب تدوين المصحف؛ فالمصحف نصّ، بينما القرآن كلام - في نظره - أي ضرورة التّمييز بين الشّفوي والكتابيّ.[27]

فالمصحف - حسب أركون - هو مجموعة من "العبارات الشّفهيّة في البداية، ولكنّها دوّنت في ظروف تاريخيّة لم توضّح حتّى الآن، أو لم يكشف عنها النّقاب، ثم رفعت هذه المدوّنة إلى مستوى الكتاب المقدّس بواسطة العمل الجبّار والمتواصل لأجيال من الفاعلين التّاريخيين، عدّ هذا الكتاب بمثابة الحافظ للكلام المتعالي للّه، الذي يشكّل المرجعيّة المطلقة الإجباريّة الّتي ينبغي أن تتقيّد بها كلّ أعمال المؤمنين، وتصرّفاتهم، وأفكارهم"[28]، لذلك؛ يفضّل أن يدعوه - كما صرّح - "النصّ الرّسميّ المغلق، الذي استهلكته الأمّة المفسّرة، وعاشت عليه طيلة قرون وقرون، وسوف تستهلكه - أيضًا - طيلة فترة مقبلة لا يعرف مداها إلّا اللّه، بصفته تنزيلًا؛ أي وحيًا معطى"[29]، لذلك؛ ينبغي "أن يوجد نقد تاريخيّ، لتحديد أنواع الخلط، والحذف، والإضافة، والمغالطات الّتي أحدثتها الرّوايات، مقارنة بمعطيات

التّاريخ الواقعيّ المحسوس"[30]؛ فالباحثون - اليوم - ليس في وسعهم الاكتفاء "بالتّكرار الورع للحقائق الموحى بها في الجزيرة العربيّة في القرن السّادس، التي طرحت - آنذاك - على أنّها، بِآنٍ واحدٍ، ممّا يمكن تعريفه واستخدامه، وأنّها متعالية، وينجم عن ذلك: أنّ المشكلة الجديدة المطروحة على الفكر العربيّ: هي مشكلة تاريخيّة الحقيقة المنزّلة، وإذا شئنا مشكلة تفاعل الوحيّ والحقيقة التّاريخيّة منذ 622م، وهذه المشكلة محتومة - كما يدلّ على ذلك مثال الفكر المسيحيّ - الّذي شرع ينظر بعين الجدّ في الحقّ إلى النّقد الفلسفيّ لدى أمثال نيتشه".[31]

لقد سعى محمّد أركون - من خلال دعوته إلى أنسنة النصّ - إلى "زحزحة" المحرّمات الفكريّة، و"اختراق اللّامفكر فيه، قصد تجاوز كلّ ذلك إلى أفق الحداثة الرّحب؛ فهو يجزم القول: إنّه لا يمكن بناء الحداثة دون تصفية الحساب مع "التّراث الثيولوجي"؛ بل يرجع ظاهرة العنف والتّطرف إلى شيوع التّفسير الحرفيّ للنصّ المقدّس، هذا التّفسير الّذي يلجأ إلى بتر الآيات عن سياقاتها، وتحويل آثار المعنى إلى معنى مطلق لا يطاله التّغيير، عكس ما يستهدفه هو من إشاعة إسلام مبنيّ على العقل المحمّل ببذور التّنوير، نازعًا مشروعيّة تدبيره عن حرّاس التّفسير الحرفيّ والظاهريّ - قدماء ومحدثين - ولأنّ الحداثة لا تنفكّ عن العلمانيّة - لتلازمهما تلازم الرّوح والجسد - فهو يؤكّد على جعل الإسلام شأنًا شخصيًا لا دخل للدّولة، أو حتّى الجماعة فيه، إنّه يريد بهذا المشروع أن يزحزح مفهوم الحقيقة المطلقة، وذلك بتفكيك مسلّمات التّفسير اللّاهوتيّ التّقليديّ، الّذي يؤدّي إلى "أسطرة القرآن" وإفقاده صفته التّاريخيّة، لذلك؛ يحتجّ على تنصيب القرآن مرجعًا أعلى ونهائيًا للبشر، وجعله يحتوي على الأجوبة والحلول النّهائيّة للأسئلة التي يطرحها المسلمون، في كلّ زمان ومكان؛ فهو يُخْضِعُ النصّ القرآنيّ - بذلك - لمحكّ النّقد التّاريخيّ المقارن، وللتّحليل الألسنيّ، وللتّأمّل الفلسفيّ المتعلّق بإنتاج المعنى".[32]

ب- **أنسنة السّياسي**: وذلك من خلال الفصل بين ما هو سياسيّ وما هو دينيّ، أو بعبارة أخرى؛ عدم إسباغ القدسيّة على السّلطة السّياسيّة، وعدم الرّكون إلى أقوال الفقهاء، من قبيل: "إنّ بقاء الأمّة واستمرارها في الوجود أهمّ من كلّ شيء، وإنّ اللّه يمنح السّلطة لمن يعلم أنّه أهلٌ لها، وإنّ القدرة على فرض النّظام أهمّ من البحث في نشأته وأسسه، وإنّ سلطان جائر خير من فتنة داخل الأمّة، فمثل هذه المحدّدات؛ هي الّتي حكمت الفكر السّياسيّ السنّيّ بالدّرجة الأولى، وهذا معناه: أنّ الفقهاء كانوا في خدمة السّلطة الرّسميّة في تلبيتهم لحاجاتها، وتقوية الصّورة

الشّرعية لها، بالتّالي؛ تحوّلوا إلى موظفين لدى الدّولة، ومن واجبهم الحفاظ على الوهم الكبير، القائل بوجود سيادة روحيّة عليا، تهدي السّلطات السّياسيّة وتسبغ عليها الشّرعيّة".[33]

فأنسنة السّياسيّ عند محمّد أركون معناها - إذن - هو: "فكّ الارتباط بين البشريّ والمقدّس، أو بين السّلطة والسّيادة العليا في أشكال التّنظيم البشريّ المختلفة، وردّ الفاعليّة فيها إلى الإنسان؛ فالإنسان هو الحاكم وهو المحكوم، أي هو الّذي يحكم ويسيّر وينظّم، ولا يوجد طرف آخر؛ أي التّوقف عن التّفكير في شؤون الدّولة من منطلقات ميتافيزيقيّة، والتّعامل مع الظاهرة السّياسيّة على أنّها ظاهرة واقعيّة، بهدف فهمها، واستخراج القواعد العامّة الّتي تحكم الفعل السّياسيّ"[34]، فالظّاهرة السّياسيّة يمكن فهمها بشكل علميّ وموضوعيّ، "من حيث هي: ظاهرة اجتماعيّة لها محدّداتها وتجلّياتها، فأركون يبحثها في محاولة بيان التّمفصل بين الدّنيويّ البشريّ والإلهي المقدّس، في فضاء اجتماعيّ محدّد: هو فضاء جماعة الحكّام وجماعة المحكومين، وهو فضاء هرمي تراتبيّ يتشكّل من الرّئيس والمرؤوس، وهذا التّمفصل بين الدّنيويّ البشريّ والإلهيّ المقدّس، يتحدد في عدّة ثنائيّات، هي: المجال الأخلاقيّ/ المجال القانونيّ، الرّوحيّ /الزّمنيّ، السّيادة العليا / السّلطة، المشروعيّة / الدّولة، العامل الدّينيّ/ العامل السّياسيّ".[34]

ج- **أنسنة التّاريخ**: معناه رفض أيّ تصوّر مسبق لسير التّاريخ؛ لأنّ التّاريخ هو نتاج فعاليّة الإنسان الحرّة؛ "فالأحداث وحدها، أو الوقائع، أو الأشخاص الّذين وُجدوا حقيقة، الّذين دلّت على وجودهم الأحداث، ووثائق صحيحة، يمكن أن يقبلوا كمادّة للتّاريخ الحقيقيّ الفعليّ، وهذا يعني؛ استبعاد كلّ العقائد والتّصورات الجماعيّة الّتي تحرّك المخيال الاجتماعيّ أو تنشطّه من ساحة علم التّاريخ، نقول ذلك، مع أنّ هذه العقائد والتّصورات: هي قوى حاسمة تغذّي الدّينامكيّة التّاريخيّة وتدعمها".[36]

فالدّعوة إلى أنسنة التّاريخ - إذن - "تفرض إعادة دراسة الرّوابط بين الدّين والمجتمع؛ أي العلاقة الجدليّة بين المتعالي والتّاريخي، وكيفية تأثير الدّين على قدر المجتمعات، وكيفيّة تأثير المجتمعات على تجسيد الدّين في التّاريخ"[37]، فأركون - في تأكيده على إعادة قراءة التّاريخ وأنسنته - إنّما يدعو إلى فهم "كيفيّة اختراق الدّين لوسط اجتماعيّ ما ومدى تمثّله له، أو مدى فشله أو نجاحه ثمّ العكس؛ أي مدى تأثير هذا الوسط على الدّين الرّسميّ الدّاخل، وكيف يعدّله، ويحوّر فيه، ويغيّره".[38]

بالتّالي؛ فإنّ أنسنة التّاريخ - عند محمّد أركون - ترفض إعطاءِ أيّ "معنى مسبق للتّاريخ؛ فالإنسان هو الّذي يضفي المعنى عليه، وبهذا المفهوم؛ تصير أنسنة التّاريخ بعدًا فلسفيًا وجوهريًا في مشروع الأنسنة عند هذا المفكر؛ حيث يكفّ الباحث في نظرته للتّاريخ عن الرّؤى الدّينيّة المتعاليّة، الّتي تفترض أنّ التّاريخ خاضع لتصوّر مسبق يوجّهه ويحكمه؛ إنّما التّاريخ هو نتاج فعالية الإنسان".[39]

وفي ختام هذه الدّراسة: يمكننا أن نخلص إلى أنّ محمّد أركون - بتبنّيه مشروع الأنسنة - إنّما كان يهدف إلى تجاوز الجوانب الأسطوريّة والإيديولوجيّة والدّوغمائيّة في الفكر الإسلاميّ، والتّركيز على الجوانب العقلانيّة والتّنويريّة فيه، ومحاولة تخليصه - قدر الإمكان - من "الرّواسب" الّتي علقت به على مرّ الزّمان، وأصبحت من المسلّمات المعرفيّة واليقينيّات الّتي لا يمكن تجاوزها، أو استبدالها، أو زحزحتها.

هوامش

(*) تشتقّ كلمة Humanisme من الكلمة اللّاتينيّة Humanistas، وتعني: تعهّد الإنسان لنفسه بالعلوم اللّيبراليّة الّتي بها يكون جلاءِ حقيقته، على أنّه إنسان مميّز عن سائر الحيوانات. عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفيّة، دار ابن خلدون، مكتبة مدبولي، القاهرة، بيروت، الطّبعة الأولى، 1986، ص 71.

ويعرّفها أندري لالاند في قاموسه الفلسفيّ، بقوله: "هي مركزيّة إنسانيّة متروّية، تنطلق من معرفة الإنسان، وموضوعها؛ تقويم الإنسان، وتقييمه، واستبعاد كلّ ما من شأنه تغريبه عن ذاته، سواء بإخضاعه لحقائق ولقوى خارقة للطّبيعة البشريّة، أو بتشويهه باستعماله استعمالًا دونيًا، دون الطبيعة البشريّة". أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، الطّبعة الأولى، 1996م، المجلد 2، ص 569.

(1) محمّد أركون، القرآن من التّفسير الموروث إلى تحليل الخطاب الدّينيّ، ترجمة وتعليق: هاشم صالح، دار الطّليعة، بيروت، الطّبعة الثّانية، 2005، ص 26.

(2) نفسه، ص 6.

(3) يقصد أركون بالأشكاليّة - هنا - جعل القيم إشكاليّة، ونزع البداهة عنها، ونقدها من أجل زحزحتها، أو توسيعها، أو تجاوزها، إذا لزم الأمر، فلا يمكن تأسيس لاهوت جديد إلّا على أنقاض اللّاهوت القديم، وبعد تفكيكه ونقده، بالتّالي؛ فإنّ أركون يأشكل كلّ المواقع التّقليديّة للفكر الإسلاميّ، أو يجعلها إشكاليّة. ومن المعلوم: أنّها تفرض نفسها على النّاس، على أنّها يقينية، أو صحيحة بشكل مطلق. انظر: محمّد أركون، الفكر الأصوليّ واستحالة التّأصيل: نحو تاريخ آخر للفكر الإسلاميّ، ترجمة وتعليق: هاشم صالح، دار السّاقي، بيروت، الطّبعة الأولى، 1999م.

(4) مالوري ناي، الدّين الأسس، ترجمة: هند عبد السّتار، الشّبكة العربية للأبحاث والنّشر، بيروت، الطّبعة الأولى، 2009م، ص 17.

(5) محمّد أركون، الفكر الأصوليّ واستحالة التّأصيل: نحو تاريخ آخر للفكر الإسلاميّ، ص 112.

(6) محمّد أركون، الفكر الإسلاميّ: نقد واجتهاد، ترجمة: هاشم صالح، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1963م، ص 259.

(7) محمّد أركون، نزعة الأنسنة في الفكر العربيّ: جيل مسكويه والتّوحيديّ، ترجمة: هاشم صالح، دار السّاقي، بيروت، الطّبعة الأولى، 1997م، ص 20.

(8) انظر: محمّد أركون، معارك من أجل الأنسنة في السّياقات الإسلاميّة، ترجمة: هاشم صالح، دار السّاقي، بيروت، الطّبعة الأولى، 2001م، ص 44.

(9) MOHAMED ARKOUN, L'humanisme Arabe, au IV/Xeme Siècle, MISKAWAYH philosophe et historien, Librairie philosophique J. VRIN, Seconde édition. Paris, 1982, P 356.

(10) محمّد أركون، نزعة الأنسنة في الفكر العربي: جيل مسكويه والتّوحيديّ، ص 18.

(11)MOHAMED ARKOUN, L'humanisme Arabe, au IV/Xème Siècle, MISKAWAYH philosophe et historien, P 357.

(12) انظر: محمّد أركون، معارك من أجل الأنسنة في السّياقات الإسلاميّة، ص 9.

(13) MOHAMED ARKOUN, L'humanisme Arabe, au IV/Xéme Siècle, MISKAWAYH philosophe et historien, P: 357.

(14) مصطفى كيحل، الأنسنة والتّأويل في فكر محمد أركون، (أطروحة دكتوراه)، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2008، ص 70.

(15) Dictionnaire de sociologie, collection dictionnaire le ROBERT, Seuil, sous la direction de: ANDRE AKOUN et PIERRE ANSART, 1999, P: 379.

(16) محمّد أركون، الفكر الإسلاميّ: قراءة علميّة، ترجمة: هاشم صالح، مركز الإنماء القوميّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، الدّار البيضاء، الطّبعة الثّانية، 1992م، ص 26.

(17) انظر: علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، الطّبعة الثّانية، 1995م، ص 27.

(18) محمّد أركون، الفكر الأصوليّ واستحالة التّأصيل، ص 67.

(19) انظر: محمّد أركون، الفكر الإسلاميّ: قراءة علميّة، ص 5.

(20) محمّد عابد الجابري، العقل السّياسيّ العربيّ: محدّداته وتجلّياته، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، الطّبعة الثّانية، 1992م، ص 48.

(21) Voir: MOHAMMED ARKOUN, Lectures du Coran, maisonneuve et larose, Paris, 1982, P 13

(22) محمّد أركون، معارك من أجل الأنسنة في السّياقات الإسلاميّة، ص 14.

(23) MOHAMMED ARKOUN, Lectures du Coran, P 13.

(24) محمّد أركون، الفكر الإسلاميّ: نقد واجتهاد، ترجمة: هاشم صالح، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1993م، ص 17.

(25) محمّد أركون، الفكر الأصوليّ واستحالة التّأصيل، ص 14.

(26) عبد المجيد خليقي، الإسلاميّات التّطبيقيّة ومهامّ العقل الاستطلاعيّ، مجلة الأزمنة الحديثة، أكتوبر/ 2011م، العدد 3- 4، ص 111.

(27) مرزوق العمري، إشكاليّة تاريخيّة النّصّ الدّينيّ في الخطاب الحداثيّ العربيّ المعاصر، منشورات ضفاف، بيروت، الطّبعة الأولى، 2012م، ص 65.

(28) محمّد أركون، الفكر الأصوليّ واستحالة التّأصيل، ص 41.

(29) نفسه، ص 57.

(30) محمّد أركون، الفكر الإسلاميّ: قراءة علميّة، ص 203.

(31) نعمان عبد الرّزاق السّامرائيّ، الفكر العربيّ والفكر الاستشراقيّ؛ بين محمّد أركون وإدوارد سعيد، دار صبري للنّشر والتّوزيع، الرّياض، 1410هـ، ص 173.

(32) إبراهيم الطّالب، الحداثيّون والقرآن الكريم: محمّد أركون نموذجًا، جريدة السّبيل المغربيّة، العدد 113، 16 ديسمبر 2011م.

(33) محمّد أركون، الفكر الإسلاميّ: قراءة علميّة، ص 178.

(34) مصطفى كيحل، الأنسنة والتّأويل في فكر محمّد أركون، ص 151.

(35) نفسه، ص 202.

(36) محمّد أركون، القرآن؛ من التّفسير الموروث إلى تحليل الخطاب الدّينيّ، ص 49.

(37) مصطفى كيحل، الأنسنة والتأويل في فكر محمّد أركون، ص 234.

(38) محمّد أركون، تاريخيّة الفكر العربيّ الإسلاميّ، ترجمة: هاشم صالح، مركز الإنماء القوميّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، الطّبعة الثّانية، 1996م، ص 217.

(39) مصطفى كيحل، الأنسنة والتّأويل في فكر محمّد أركون، ص 235.

ستيفن أولف*

تقديس السياسة أم تسييس المقدّس!

مقاربات مقارنة

يفاجأ دارس التاريخ الأوروبّي، في أحيان كثيرة، باللّغة الدينيّة المستخدمة في الخطاب، أو بافتراضات التصوّر الديني المستخدمة في الإيديولوجيا. ويتجاوز الأمر ذلك إلى عديد التشكيلات الدينيّة الغربيّة التي أظهرت في بعض الأزمنة التاريخيّة عناصر شموليّة متجذّرة في قلب عقيدتها.

وينبغي التنويه، بدءاً، إلى أنّ مسألة المماهاة بين لغة الإيديولوجيّات ولغة الأديان محفوفة بالمخاطر. حيث تقف المقارنة، أساساً، ضدّ إشكاليّة إمكان مماهاة الدين بالسّياسة، والشموليّة السياسيّة بحركة دينيّة تدعم بعداً سياسيّاً فحسب. ففي هذا الصدد تحديداً، جادلت حنّة أرندت Hanna Arendt جول مونيرو Jules Monnerot، في أوائل الخمسينات، حول استعمال مصطلح "الدين العلماني". والمشكل الذي نقف بإزائه، طبعاً، هو غياب تعريف مكتمل لمصطلحي "الدين" و"الإيديولوجيا" اللذين يصعب التعريف بهما، نظراً لتعدّد تلك التعريفات، على نحو يرضي الجميع.[1]

أمّا النقد الصارم والدقيق، فيقول باستحالة انطباق مصطلحي "الدين السياسي" أو "الشموليّة الدينيّة" بالكامل على الجماعات الأصوليّة الدينيّة، أو على الأشكال الاحترابيّة من الدين التقليدي. ذلك أنّها لا تقوم على إيديولوجيا مبتكرة، بل على انتساب مؤصّل للمتون النصوصيّة، وهو ما يجعل من الارتباط الشديد بالتقليد الصّراطي، محفّزها الأساسي. والحقّ أنّ الحركات الأصوليّة التي تدّعي استعادة الموروث والتقليد الصّراطي، تخلق، كما توضّح كارن أرمسترونغ Karen Armstrong في عملها الموسوم بـ"المعركة حول اللّه"[2] The Batlle for God، صيغة جديدة لديانة قائمة على أساس ماض أسطوري موشّح بمسحة رومنسيّة. وهذه الأسطرة بذاتها هي ما يشّكل، من بين أمثلة أخرى، الصيغة الأساسيّة للبرنامج الفاشي.

وتوجد أيضاً مشكلة الحساسيّات. فمن المرجّح أن ينزعج المؤمنون المتديّنون من إخضاع خصائص دينهم للتّشريح بهذه الشاكلة. غير أنّ لغة الإيمان والدّين، كما تبرز هذه الندوة، يجري نقلها بوتيرة متصاعدة إلى الساحة السياسيّة المعاصرة، وهي مجالٌ يحوي أيضاً مؤمنين مهرطقين أو كفّاراً، ما يعني أنّه علينا كسر الامتناع عن معالجة الدين والإيديولوجيا في إطار مناقشة واحدة، مهما بدا ذلك الأمر غير مقبول في نظر البعض.[3]

وفي نهاية المطاف، توجد حدودٌ، عند مناقشة تقديس السياسات، تتصلّ بالمدى الذي يمكن للمقارنة أن تبلغه، وتحديد إن كنّا نتعامل مع التباسات موروثة للهويّة الدينيّة مع نظيرتها التاريخيّة[4]، أو تقديس فعلي بالمعنى الديني، أو إنّنا إزاء استخدام محض استعاري. لذلك سيفيدنا تقديم بعض الأمثلة التوضيحيّة لاستخدامات المقدّس في السياسات كما خبرتها أوروبّا، في تفحّص اللّغة المستخدمة، ومعرفة إلى أيّ عمق يمكن لتوظيف "المقدّس" أن يخترق صميم العقيدة الدينيّة، وبالتّالي تحديد مدى جواز المقارنة.

الدّين السّياسي

لقد شهدت دراسة الشموليّة على مدى العقدين المنصرمين ضرباً من الإحياء تجدّد معه الاهتمام بنظريّات الفاشيّة بصفة خاصّة، وهو أمر يتّصل بمقاصد هذه الندوة التي تسلك منحى مثيراً للانتباه، ليتوغّل عميقاً في حافز الشموليّة الجوهري بوصفه "دينيّاً" بالقوّة. ويقف حدث الحادي عشر من سبتمبر بشكل من الأشكال وراء هذا الإحياء، وهو ما يوضّحه روجر غريفين Roger Griffin البرفسور بجامعة أكسفورد بقوله: "يعني ذلك إعادة فتح التحقيق في مراحل التطرّف اليميني في التّاريخ السياسي الحديث، وهو موضوع لئن كان يبدو إلى الآن ميّتاً أو مدفوناً كموضوع أكاديمي، إلاّ أنّه بدا مؤخّراً أنّه يقدّم نماذج دراسيّة مهمّة في فهم العلاقات المعقّدة بين العنف السياسي والتعصّب الإيديولوجي والسياسة الدينيّة والشموليّ".[5]

إلا أنّ مصطلح الدّين السياسي لم يستقرّ بعد، وفي هذا دليل على الحداثة النسبيّة لهذا الحقل من النشاط، وهو يتنافس مع مصطلحات "الدين العلماني" و"السياسات الدينيّة" و"الدين المدني" للهيمنة على ذات الفضاء الدلالي، كما تزاحمه مصطلحات أخرى مثل "المسيحانيّة"، نظراً لدلالتها على تحوّل جذري حادث في المجتمع.[6]

ويدعم مؤرّخ الفاشيّة المعاصر والمميّز، إيميليو جنتيلي[7] Emilio Gentile استخدام مصطلح الدّين السياسي لوسم الخلط الواقع بين المجالين السياسي والدّيني. وهو يشير بهذا المصطلح إلى "ضرب من الدّين يقدّس أيديولوجيا، أو حركة، أو نظاماً سياسيّاً، عبر تأليه كيان دنيويّ مُؤسطَر، واعتباره بؤرة المعنى الأساسيّة والرئيسيّة، وهدف الوجود البشري على الأرض."[8]

والحقّ أن جنتيلي يستخدم مصطلح الدّين لوصف ظاهرتين مختلفتين، لكنّهما مترابطتان بشدّة، يسمهما بـ"الدّين السياسي" و"الدّين المدني"، حيث يختلف طابع الدين في شكله الشمولي (الدّين السياسي) عن شكله غير الشمولي (الدّين المدني) في الطّبيعة المتطرّفة والإقصائيّة لمهمّته التاريخيّة، إذ "لا يقبل الدّين السياسي التعايش مع الإيديولوجيّات والحركات السياسيّة الأخرى، فهو ينفي استقلاليّة الفرد بتأكيده علويّة الجماعة، ويقدّس العنف بوصفه سلاحاً مشروعاً في الصراع مع الأعداء الداخليّين والخارجيّين". كما يُستخدم هذا العنف أداةً لفرض البعث الجماعي، "حيث يفرض التزاماً إجباريّاً بالبعث الجماعي، وبتوجيهاته، وبالمشاركة في العبادة السياسيّة.[9]

إنّ هذه العناصر هي ما شكّل، بصفة خاصّة، قاعدة البحث المتجدّد في جوهر الإيديولوجيا الشموليّة، وعلاقتها بعمليّة التقديس ولغته.

التّماثل الشمولي

إنّ البُعد الدّيني للسّياسات واقع أقرّ به مفكّرون شموليّون بعظمة لسانهم. فـ"الفاشيّة مفهوم ديني" على حدّ قول بنيتو موسوليني Benito Mussolini، ودون أيّ قصد استعاري: "المفهوم الفاشي للحياة هو مفهوم ديني، حيث يعتبر الإنسان في علاقة متأصّلة مع قانون أسمى، ومتلازم مع إرادة وضعيّة تتجاوزه".

ويعرّف الإنسان في هذه القيم الجديدة من خلال علاقته بـ"قانون متعالٍ، وإرادة موضوعيّة ترفعه إلى عضو واعٍ في مجتمع روحي"[10]. وقد تساءل زميله المؤدلج جيوفاني جنتيلي Geovanni Gentile: "ماذا وقع لنا حتى يتملّكنا هذا الإدراك، تلك الإشارة إلى أن يتبنّى الفكر والحياة حاجات روحيّة واتّجاهات جديدة؟... إنّه لشعور دينيّ بحقّ... هذه القيم الروحيّة الجديدة مزروعة في النّفس الإيطاليّة قبل قدوم الفاشيّة".[11]

قد ينطبق هذا الزعم بالتلبّس بمظهر غريزة دينيّة على الماركسيّة اللينينيّة

أيضاً. ويكمن مفتاح فهم هذه المطابقة، في الدّور الذي يلعبه الاعتقاد الأعمى. وقد جعل الفيلسوف برتراند راسل Bertrand Russel هذا العنصر مقياساً لتحديد كيف أدرجت الشيوعيّة، مثلاً، أنماط الدّين في إيديولوجيّتها، حيث يقول: "أعني بمصطلح دين، مجموعة من المعتقدات مأخوذة كعقائد مغلقة، تهيمن على سير الحياة، وتتجاوز الأدلّة أو تخالفها، وتُلَقّن بطرق عاطفيّة أو استبداديّة، لا فكريّة. وتبعاً لهذا التعريف، فإنّ البلشفيّة دين".[12]

وكما تُبدي الفاشيّة، في أشكالها المختلفة، اتّجاهات دينيّة مُضمرة وتقديساً للجماعة، تُظهر الشيوعيّة من جهتها أيضاً نفس العناصر التي تبديها الإسلامويّة من جهة عمليّة التمكين، وعقيدة "فساد" بُنى الدولة القائمة و"فقدانها الشرعيّة" بالكامل، وعدم شرعيّة تملّك البشر سلطةً على أقرانهم.

بل إنّ التماثلات بين الإسلامويّة والماركسيّة الثوريّة شديدة أيضاً في الحقل الثقافي. وعلى سبيل المثال، فقد كان الإتّحاد السوفياتي بلداً قائماً على إيديولوجيا تزعم أنّها نظامُ قِيَمٍ وتفسير كُلّي، وعليها نشر "حقيقة" شاملة. وكما أنّ للإسلامويّين سرديّة تاريخيّة متعالية لتفسير المسار التاريخي الذي أدّى بهم إلى لعب دورهم المعاصر، كان المهمّ في نظر الشيوعي هو شعوره بالانتماء إلى مشروع تاريخي عظيم؛ وقد منحه دوره في الثورة وفي التاريخ العالمي إحساساً بالغاية، وأكسب حياته معنى.

ومهما يكن من حال، فإنّ أكثر التماثلات بروزاً بين الإسلامويّة والماركسيّة اللينينيّة، هو الالتقاء على وجوب تغيير الطبيعة البشريّة تمهيداً لجنّة أرضيّة مجيدة؛ وهذه الميزة هي التي جعلت الماركسيّة تكتسي نفحة من التديّن الزائف، وهي ما جعل التماثل، وحتّى التلاقح، بينها وبين الإسلامويّة أكثر وضوحاً.

ورغم أنّ الحقل البحثي مازال في طور النموّ، إلاّ أنّه يسهل العثور على تحليلات للماركسيّة اللينينيّة والفاشيّة تلقي الضوء على تماثلاتهما مع ظاهرة السياسات الدينيّة، إن كانت في الغرب أو العالم الإسلامي. فعلى سبيل المثال، ذهب برتراند راسل في خضمّ حديثه عن البلشفيّة، أوائل القرن العشرين، إلى كونها "تؤلّف بين خصائص الثورة الفرنسيّة والإسلام الأوّل... لقد ظنّ ماركس أنّ الشيوعيّة متحقّقة لا محالة، وهو ما خلق عند أتباعه نفس الحالة الوجدانيّة التي عايشها أتباع محمّد الأوّلون".[13]

وفي وقت لاحق، أثناء الخمسينات، وفيما لم يكن يوجد آنذاك سوى تصوّر مبهم لنمط الإيديولوجيا الجديدة الصّاعدة، انبهر جول مونيرو بـ"كون المزج بين الدّين والسّياسة هو الميزة الأساسيّة للعالم الإسلامي زمن تفوقّه... والشيوعيّة، مثلها مثل الإسلام المنتصر، لا تفرّق بين الدّين والسّياسة".[14]

وبالطّبع، فقد انصبّ التركيز في هذا الصدد على الشيوعيّة، وكانت الإشارة إلى الإسلامويّة ثانويّة، وتصبّ فحسب في خدمة مقاصد المقارنة[15]. وكان لُبّ أطروحة مونيرو أنّ الشيوعيّة قدّمت نفسها على أنّها دين علماني وجّه البشر نحو رفض المجتمعات والأنظمة التي عاشوا في ظلّها، في سبيل بناء دولة عالميّة تقضي على التعدّد الثقافي والخصوصيّات. وقد نَشِطتْ شموليّتها الإيديولوجيّة الاحترابيّة بفعل التعصّب الدينّي لمن يمتلكون الحقيقة ويرغبون في فرضها على العالم بأسره. ولذلك مثّلت الشيوعيّة، بالنسبة لمونيرو، حركة دينيّة بالأساس رغم مزاعمها المناقضة لذلك، إذ "يبدو أنّ إطلاقيّة القرن العشرين قد ولُدت في روسيا من لَدُنِ دين لم يكن يعِي ذاته. فلكون الماركسيّة علماً، فهي تتشابك في أذهان الماركسيّين مع أعلى سلطة فكريّة (أي العلم، علم القرن التاسع عشر المؤلَّه) يجب أن تسود، وأن تُفرض، ومن ذلك يأتي الطابع الإسلامي للمشروع الشيوعي".

وردّاً على النقد القائل بأنّ الشيوعيّة الملحدة لا تستقيم مقارنتها مع نظام اعتقاد يرتكز على خالق أخرويّ، يجادل جول مونيرو بأنّ القياس نافذ مادام قد تأسّس على حقيقة أنّ القرآن وظفّه المسلمون لتشكيل دستور ديني وسياسي واجتماعي لا يقبل التجزئة، وأنّ كلاّ من الشيوعيّة والإسلام لم يحويا كياناً منفصلاً يتولّى الشؤون الروحيّة، كالكنيسة مثلاً. وكانت نتيجة هذا العجز الخلط الكامل للسياسي بالمقدّس.

من جهة أخرى، لاحظ مانفريد هالبيرن Manfred Halpern سنة 1963 أنّ الإيديولوجيا الإسلامويّة للإخوان المسلمين وسعيها إلى إعادة هيكلة المجتمع عبر "رَوْحَنَة السياسات" Spiritualization of Politics لم تكن ظاهرة فذّة في ذاتها بقدر ما كانت "نسخة شرق أوسطيّة من الفاشيّة... تجمعها... قرابة ببعض الحركات الدينيّة السياسيّة التي انتشرت في غرب أوروبّا أوائل العصر الحديث".[16]

إلاّ أنّه لم يتمّ التنبّه آنذاك إلى مثل هذا التماثل، خاصّة في ظلّ غياب أدلّة دامغة على وجود برنامج توسّعي عند الإسلامويّين الشمولييّن يمكّن من إجراء

مقارنة، فالتطوّرات الأخيرة في السياسات الإسلامويّة كانت ما تزال حينها تلوح بعيداً في الأفق، ولم تكن ذات دلالة إلاّ عند بعض المستشرقين.

بعض العناصر المشتركة بين الدّين السياسي والشموليّة

يمكننا، متجرّدين من الرغبة في الخوض في إشكاليّة التعريف المضبوط لكافّة خصائص النُظم الفاشيّة، وبالتركيز على بعض الإواليّات الفكريّة المشتركة، أن نتبيّن عدداً من المجالات تتشابك فيها لُغَتا الإيمان والسّياسات:

- الدّعوة إلى الأصالة والموروث.
- "الثورة الإناسيّة" في ولادة الإنسان الجديد.
- البطل وديمومة الصراع.
- تقديس الجماعة.
- "الفصام النَّكِد": طمس الفصل بين الحقوق الجماعيّة والفرديّة.

كُمون الحقيقة في الأصالة والموروث

لم تكن الحقيقة المطلقة مع الشموليات الفاشيّة للقرن العشرين كونيّة، بل فطريّة ومطمورة تحت قرون من الإنحطاط والتآمر. وكان السّعي يتمّ لاسترجاع الألق الضائع، وهو الألق الروماني القديم بالنّسبة للإيطاليّين، وإعادة طبع الحضارة الأوروبيّة بالطابع الآريّ بالنّسبة للألمان. وترتبط كلّ من هاتين الحالتين بـ"صيغة ناجحة"، مثل البطولة أو النظام الهرمي أو الحقيقة القديمة، نجد فيها الحقيقة العميقة و"قد تجلّت مرّة واحدة وإلى الأبد، وما علينا سوى مواصلة تأويل رسالتها المبهمة"[17]. والحقّ أنّ معجم المقدّس يتخلّل هذا النوع من الخطاب الإيديولوجي، فكما يوضّح موسوليني، فإنّه: "إن لم تكن الفاشيّة عقيدة دينية، فكيف يمكن لأتباعها أن يتحلّوا بالشجاعة والرزانة؟ فالعقيدة الدينيّة وحدها قادرة على السموّ بالنّاس إلى العُلا... إنّه تمرّد روحي ضدّ الأفكار الروحيّة القديمة التي أتلفت مبادئ الدين والإيمان والوطن المقدّسة".[18]

تمنع بُنى هذه الحضارة الجاحدة ومؤسّساتها القمعيّة الإنسان من تحقيق مكانته البطوليّة، أو عوض ذلك، تُبقي البشر في حالة عبوديّة لأغيارهم من البشر. وهي ذات العبوديّة التي يصوّرها سيّد قطب:"تقف البشريّة اليوم على حافة الهاوية... لا

بسبب التهديد بالفناء المعلّق على رأسها... فهذا عَرَضٌ للمرض وليس هو المرض... ولكن بسبب إفلاسها في عالم "القيم" التي يمكن أن تنمو الحياة الإنسانية في ظلالها نموّاً سليماً وتترقّى ترقيّاً صحيحاً".[19]

وإجمالاً، فإنّ النظر في توظيف لغة الدين والأخلاق والفضيلة، عوض تجاهلها، هو الذي أشار، بحسب عالم الاجتماع الإيراني-الأمريكي سعيد أمير أرجومند Said Amir Arjumand، إلى وجود تشابهات سوسيولوجيّة مذهلة بين الفاشيّات الأوروبيّة واليمين الأمريكي المتطرّف والحركات الإسلامويّة المعاصرة: "إنّ الدافع التوحيدي والنزعة الأخلاقيّة السياسيّة الواضحة للحركات التقليديّة الإسلامويّة الأصوليّة، هي أكثر ما يقرّبها للفاشية ولليمين المتطرّف على حدّ السواء"[20]. بل إنّه يمضى قُدُماً ليجادل بأنّ "ظهور إيديولوجيا ثوريّة إسلامويّة كان محتملاً منذ العهد الفاشي".[21]

ثورة إناسيّة

انشغل الشمولي بتحويل المجتمع والفرد معاً. حيث سيختبر هذا الفرد "بَعْثاً" في شكل كائن بشري من نوع جديد، ليتخلّص من عبوديّته وجهله السابقين: "هذه الشّقوة التي تعانيها البشريّة لن يرفعها عنها تغييرات طفيفة في جزئيّات النُّظُم والأوضاع. ولن ينجّي البشر منها إلاّ تلك النُقلة الواسعة البعيدة".[22]

كان المطلوب، في جلّ أشكال الشموليّة، خلق كائن جديد غير مُفْرَد. حيث تسعى الحركات الثوريّة من هذا المعدن، من خلال التصوّر الذي تحمله عن فرد مبعوث وكذا تصوّرها الجذري للسّياسات، إلى اخضاع الفرد وتسييس الوجود بالكامل، وهو ما يتطابق "مع مقولات وأساطير وقيم الإيديولوجيا البعثيّة الممأسسة في شكل دين سياسي... لبعث الكائن البشري وخلق الإنسان الجديد، المكرّس جسداً وروحاً لتحقيق سياسات الحزب الشمولي الثوريّة والإمبرياليّة، والذي هدف إلى خلق حضارة جديدة تتجاوز الدولة-الأمّة.[23]

وبأيّة حال، فإنّ هذه الولادة الجديدة لن تكون عفويّة، بل يجب أن تفرض فرضاً. وتزيد تركيبة نظام الاعتقاد هذه، إضافة إلى لغة الإجبار والغزو، مفهوم "الدين السياسي" تدعيماً: "لا يُشير مفهوم الدين السياسي حصراً إلى مؤسّسة نظام قِيَمٍ أو طقوس أو رموز، بل يتصّل أيضاً بجوانب أخرى أساسيّة من التجربة الشموليّة، وهي غزو المجتمع، وتنميط المجتمع الذي يشكّله المحكومون، وتحقيق ثورة إناسيّة"[24]

البطل وديمومة الصراع

تروّج الأنظمة الشموليّة صورة بطل منخرط في صراع دائم ضدّ قوى العدو، أو الرجعيّة، الممثّلة للشرّ. ونقف عندها إزاء لغة التضحية والاستشهاد المألوفة. فالفاشيّة، مثلاً، ترفض "السلميّة" Pacifism، وهو ما يصوّره موسوليني بقوله: "ترفض الفاشيّة السّلام الذي يكون نتيجة التخلّي عن الصراع، وهو عمل جبان في مقابل التضحية بالنّفس. فالحرب وحدها تدفع بالطّاقة البشريّة إلى أقصاها، وتسم بالنّبالة كلّ من لديه الشجاعة الكافية لمواجهتها. وما التجارب الأخرى إلاّ بدائل، لا تضع المرء في مواجهة ذاته ليختار الحياة أو الموت".[25]

إنّ مبعث هذا الرفض اعتبار السلميّة، أي التخلّي عن "الجهاد" الفاشي إن جاز التعبير، تواطؤاً مع العدوّ. ويعود سُوءها إلى كون الحياة ذاتها حرباً مستمرّة، إذ أنّ "الحياة بالنّسبة للفاشيّ عبارة عن قتال مستمرّ، لا هوادة فيه، يتقبّله بشجاعة كبيرة وارتياح شديد مع التحلّي بالإقدام اللازم... فالنّضال هو الأصل في كلّ شيء، لأنّ الحياة مليئة بالتّناقضات، حيث يوجد الحبّ والكراهيّة، والأبيض والأسود، والليل والنهار، والخير والشرّ... ولو مرّ يوم دون نضال، فسيكون مشوباً بالحزن، وسيكون يوم خراب وقيامة".[26]

ويمكن للجناح الاحترابي المتطرّف للإسلامويّة أن يضيف إلى ديمومة الصراع حافزاً أشدّ قوة، يؤخذ كواجب ديني، كما عبّر عن ذلك سيّد إمام: "الجهاد ماضٍ إلى يوم القيامة، والجهاد ليس محصوراً في تنظيم معيّن... بل هو شريعة ماضية إلى آخر الزمان.[27]

ويرى المتطرف الأردني أبو محمّد المقدسي، أنّ رحى الصراع تدور مدى الزمان، وهو حالة دائمة، وقد انطلق »قبل عمليّاتنا، بل وقبل (هتنغتون وفوكوياما) وكتاباتهما حول صدام الحضارات. فهو موجود منذ أن وُجد الكُفر والإيمان".[28]

وفي هذا الصدد تصبح الحركة غاية في ذاتها وتخضع للتّقديس، كما هو الحال في معظم تمظهرات الشموليّة. ويغدو إلحاق الضرر بالعدوّ، كما يؤكّد المقدسي، "أحد مقاصد حياة المسلم وأهدافها": "جعل [اللّه] النكاية في الأعداء من وظائف ومقاصد حياة العبد المسلم... إلى أن يغتنم عافيته لتحقيق المقاصد العظيمة والجليلة التي خُلق من أجلها، وإنّ من أجلّها هذان المقصدان: عبادة اللّه وحده ونصرة دينه بالنكاية في أعدائه، فمن أجل ذلك يحيا المسلم".[29]

تقديس الجماعة

تجاوزاً للفرد، تقود اللغة المزدوجة للدّين والسياسات إلى "تقديس" الجماعة والدولة. وتحدّد رموزها هويّة الفرد، التي تتجاوز الشعور الوطني نحو الهويّة العميقة للذّات ومعنى وجود الإنسان، بوصفها جزءاً من سيرورة مشروع عظيم.

فالدّين ليس مجرّد معتقد شخصي، بل إيمانٌ بالأمّة. والإنسان الفاشي الجديد، في نظر موسليني، إنسانٌ "رُفع ليغدو عضواً واعياً في مجتمع روحي". ذلك أنّ الدولة الفاشيّة "قوّة روحيّة تشمل جميع التمظهرات الأخلاقيّة والفكريّة للإنسان. وبذلك يستحيل حصر وظائفها في فرض النظام وحفظ السلام، كما هو الحال في العقيدة الليبراليّة. فهي ليست محض آليّة ميكانيكيّة لتحديد المجال الذي يمارس الفرد ضمنه حقوقه المفترضة على أكمل وجه. إنّما الدولة الفاشيّة معيار مقبول روحيّاً وقاعدة سلوك، أي تهذيب كامل للشّخص". وهي، تبعاً لذلك، "مُربّيةٌ وداعيةٌ للحياة الروحيّة. ولا تطمح إلى إعادة صياغة أشكال الحياة فحسب، بل مضمون الحياة أيضاً، أي الإنسان وشخصيّته وعقيدته... فالوطن، بالنّسبة إلينا، روح في معظمه، وليس مجرّد مجال.[30]

ويشرح بالبينو جيوليانو Balbino Giuliano، مدرّس الفلسفة وعضو الحزب الإيطالي الفاشي خلال الثلاثينات، هذا التصوّر بتفصيل أكثر في قوله: "عندما نؤكّد لاهوت أمّتنا الإيطاليّة الجميلة، فنحن نُعلن عن فكرة دينيّة بأتمّ معنى الكلمة، قادرة على خلق تطوّر جديد تماماً في الثقافة، عمليّاً ونظريّاً، يوصلنا إلى مفاهيم جديدة حول اللّه والواقع الكونيّ والمصير الإنسانيّ، وإلى أسلوب جديد في ترتيب كلّ من حياتنا الداخليّة والاجتماعيّة الخارجيّة".[31]

ويوجد بعدٌ أخلاقيّ واضح في مثل هذا الولاء للأمّة. فلئن خلا من معجم المقدّس، كما هو الحال في الشيوعيّة، فإنّ الفكرة الأخلاقيّة للخير والشرّ حاضرة ومعبّرٌ عنها من جهة ما يخدم الثورة، أو ما يعيقها، على ما يشرح إيف دوادل Yves Douadel: "تخلو الشيوعيّة من الفكرة الأخلاقيّة للخير والشرّ. عوض ذلك، هناك ما يخدم الثورة وما يعرقلها. حيث كان بإمكان لينين أن يقول: "ما يخدم الثورة حلال، وما يعرقلها حرام".[32]

لقد كان المواطن السوفياتي، تماماً كالإسلاموي الموالي للأمّة، لا يرى نفسه فرداً بل عضواً في جماعة. ولم يكن قوام القاعدة الذهبيّة، في نظر مثل هذا

المنخرط في مهمّة جماعيّة، التّمييز بين الحقّ والباطل، بل مدى تقدّم الاشتراكيّة.

وقد أصبحت هذه العمليّات بسبب تقديسها شروطاً أخلاقيّة، لا مجرّد ضرورات للمشايعة والنظام. حيث تُتِمّ الأمّة المبعوثة ثورة سياسيّة واجتماعيّة وأخلاقيّة شاملة، تختزل "الشعب" وتشكّله في جماعة ديناميكيّة واحدة، ملتزمة بهدف واحد مشترك، في مهمّة خلاصيّة مطهّرة، يقودها زعماء يمثّلون ميتافيزيقيّاً إرادتها المتّسقة والمتلاحمة. وكما يوضّح دايفيد ساتير David Satter، وهو مختصّ في أيديولوجيا الإتّحاد السوفياتي: "بحكم أنّ الاشتراكية كانت ستكون مستقبل البشريّة، طبقاً لما حدّده العلم الماركسي اللينيني المثالي، والاتّحاد السوفياتي هو الذي قاد العالم إليها، فقد اكتسبت أعمال النظام السوفياتي سلطة متعالية. حيث لم تكن مجرّد إنجازات حكوميّة، بل خطوات على طريق خلق فردوس أرضيّ. ومن قاتل ومات من أجل الاتّحاد السوفياتي، لم يقاتل من أجل وطنه، بل كان بطلاً مقاتلاً في سبيل خير كونيّ".[33]

إنّ الاستكناه مع الأمّة، أو الوعي الجمعي، مذهلٌ ويستحقّ أن نسبر أغواره. حيث جادل مونيرو، مثلاً، بأنّ "فلسفةً تُعاش جماعيّاً تفقد كُنهها، وتتحوّل إلى دين"[34]، وبالفعل فقد عرّف موسيليني، في البرنامج الفاشي، نظامه الجديد بأنّه نظام تعمل الدولة فيه ككلّ عضويّ واحد يخدم ذات المقصد: "هذا مفهوم مضادّ للفرديّة، فالفكرة الفاشيّة عن الحياة تؤكّد بشدّة على أهميّة الدولة، ولا تقبل الفرد إلاّ بقدر ما تتماشى مصالحه مع مصالحها التي تمثّل وعي الإنسان وإرادته الكونيّين ككليّة تاريخيّة. وهي مناقضة لليبراليّة الكلاسيكيّة، حيث لا يوجد الفرد إلاّ بقدر اندماجه في الدولة وخضوعه لمتطلّباتها، وكلّما تطوّرت مظاهر الحضارة وزادت تعقّداً، انحسرت حريّة الفرد أكثر فأكثر".[35]

واللاّفت للانتباه، أنّ سيّد قطب يبدو وكأنّه يعيد إنتاج تعريف موسيليني للمجتمع التعاضدي بشكل شبه حرفيّ، حين يجادل بأنّ رؤيته لمجتمع الإصلاح لن تخرج للوجود إن لم تتمثّل في جماعة نشطة ومتناسقة ومتعاونة: "لأنّ وجود المجتمع المسلم لا يتحقق [ما لم] يتمثّل في تجمّع عضوي متناسق متعاون، له وجود ذاتي مستقلّ، يعمل أعضاؤه عملاً عضويّاً، كأعضاء الكائن الحيّ... ويعملون هذا تحت قيادة... تنظّم حركتهم وتنسّقها، وتوجّههم لتأصيل وتعميق وتوسيع وجودهم الإسلامي، ولمكافحة ومقاومة وإزالة الوجود الآخر الجاهلي".[36]

الهوامش:

(*) www.alawan.org

(*) ستيفن أولف Stephen Ulph مؤسس ومحرر سابق لمرقاب الأمن والإرهاب Terrorism Security Monitor، ومحرر سابق للشؤون الإسلامية في مجموعة معلومات جين Jane's Information Group، وهو الآن محلّل بارز في شؤون العالم الإسلامي في مؤسسة جيمستون Jamestown Foundation، ومتخصّص في التطورات الاقتصادية والسياسية في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، ويعتبر أحد أهم الخبراء في البارزين في الأيديولوجيات الجهاديّة.

1. ينتقد جول مونيرو ما أبدته حنّة أرندت، في الرّسالة التي بعثتها إلى محرّر إحدى المجلاّت (Confluence, Vol II, No.4, December 1953)، من اعتراضات على استخدام مصطلح "الدّين العلماني"، بوصفه نابعاً من مشكل في الخلط بين فهم الإيديولوجيا والدّين. وقد جادل بأنّ "بوذيّة الهنانايا، مثلاً، لا تمتلك إلهاً، بل أديرة وحجّاجاً. ويعتبرها المؤرخون عموماً، سواء كانوا مؤمنين أو غير مؤمنين، ديناً". ويمكن الإطلاع على حجّته عبر هذا الرّابط:

http://julesmonnerot.com/JM_REP_HARENDT.html;

2. Karen Armstrong, The Battle for God, London: Harper Collins, 2000.

3. حتى أنّ حنّة أرندت اتّهمت مونيرو بـ"الكفر" على صنيعه ذاك.

4. حافظت دول البلقان، مثلاً، والبوسنة خصوصاً، على الخلط بين الهويّات الدّينيّة والقوميّة، وهو امتداد لنظام الملل الذي وضعته الإمبراطوريّة العثمانيّة، والذي عطّل نموّ وعي قومي محض. ويعتبر تغيير المعتقد في هذه البيئة ضرباً من ضروب خيانة الجماعة.

5. Roger Griffin, Fascism, Totalitarianism and Political Religion, Routledge, 2005, 2-3.

6. على أيّة حال، تفتقر المسيحانيّة عموماً، رغم كونها عقيدة آخرويّة، عنصر "إحداث" التغيير المنتظر كما يفهمه منظّرو الشموليّة.

7. عُرف البروفيسور جنتلي بتأويله للفاشيّة على أنّها "دين سياسي"، وقد وضع عدّة أعمال حول هذه الموضوعة من بينها: The Sacralization of Politics in Fascist Italy, Harvard University Press; The Origins of Fascist Ideology, 1918-1925, Enigma; & « Fascism, Totalitarianism and Political Religion: Definitions and Critical Reflections on Criticism of an Interpretation », in: Roger Griffin (ed): Fascism, Totalitarianism and Political Religion, Routledge, 2005.

8. Emilio Gentile, « Fascism, Totalitarianism and Political Religion; Definitions and Critical Reflections on Criticism of an Interpretation », in: Roger Griffin (ed): Fascism, Totalitarianism and Political Religion, Routledge, 2005, p.34.

9. Emilio Gentile, op. cit., p.35.

10. Giovanni Gentile & Benito Mussolini: « Il fascismo è una concezione religiosa, in cui l'uomo è veduto nel suo immanente rapporto con una legge superiore, con una Volontà obiettiva che trascende l'individuo particolare e lo eleva a membro consapevole di una società spirituale », from « La dottrina del fascism », in: Enciclopedia Italiana (1932), Section 5 of Idee Fondamentali

11. Giovanni Gentile, Fascismo e Cultura, Fratelli Treves Editori, Milan, 1928, ch. IV, pp. 53.

12. Bertrand Russell, Bolshevism: Practice and Theory, p.117.

13. Bertrand Russell. The Practice and Theory of Bolshevism. London: George Allen & Unwin, 1920 pp.5,29,114.

14. Jules Monnerot, Sociologie du Communisme, Echec d’une Tentative Religieuse au XXème Siècle – L’islam du XXème Siècle, Editions du Trident, 2004.

15. اعتبر ماكسيم رودنسون ((Maxime Rodinson، في مرحلة أولى آراء مونيرو حول المقارنة بين الشيوعيّة والإسلام "متناقضة وشبه مهرطقة"، لكنّه راجع لاحقاً رأيه، مجادلاً بأنّ "الإسلام والشيوعيّة يحويان تماثلات مدهشة".

Cf. Maxime Rodinson, Le Figaro, 28 September, 2001.

16. Manfred Halpern, The Politics of Social Change in the Middle East and North Africa, USAF Project RAND, September 1963, p.136.

17. Umberto Eco, « Fourteen Ways of Looking at a Blackshirt », in: New York Review of Books, 22 June 1995, pp.12-15.

18. Benito Mussolini & Giovanni Gentile, The Doctrine of Fascism, 1932.

19. – سيّد قطب، معالم في الطريق، (المقدّمة).

20. S.A. Arjomand, From Nationalism to Revolutionary Islam, Essays on Social Movements in the Contemporary Near and Middle East, New York, 1984.

21. S.A. Arjomand, « Iran’s Islamic Revolution in Comparative Perspective », World Politics, Vol 38. N°.3 (April 1986), pp.383-414.

22. – سيّد قطب، معالم في الطريق، نقلة بعيدة.

23. Emilio Gentile, op cit., p.35.

24. Emilio Gentile, op cit., p.34.

25. Giovanni Gentile & Benito Mussolini, « La dottrina del fascismo » in: Enciclopedia Italiana (1932), Section 3 of Dottrina Politica E Sociale: “Respinge quindi il pacifismo che nasconde una rinuncia alla lotta e una viltà – di fronte al sacrificio. Solo la guerra porta al massimo di tensione tutte le energie umane e imprime un sigillo di nobiltà ai popoli che hanno la virtù di affrontarla. Tutte le altre prove sono dei sostituti, che non pongono mai l’uomo di fronte a se stesso, nell’alternativa della vita e della morte“.

26. Benito Mussolini & Giovanni Gentile, The Doctrine of Fascism, 1932.

27. سيّد إمام الشريف (عبد القادر بن عبد العزيز) في حوار مع محمّد صلاح في جريدة الحياة اللندنيّة بتاريخ 10 ديسمبر 2007.

28. أبو محمّد المقدسي، الكلاب تنبح والقافلة تسير، منبر التوحيد والجهاد.

29. أبو محمّد المقدسي، وقفات مع ثمرات الجهاد، منبر التوحيد والجهاد .

30. Benito Mussolini & Giovanni Gentile, The Doctrine of Fascism, 1932.

31. In G.L. Pomba (ed.), La civiltà fascista, Torinese Unione Tipografica Editoriale, Turin, 1928, pp. 195-196, 205.

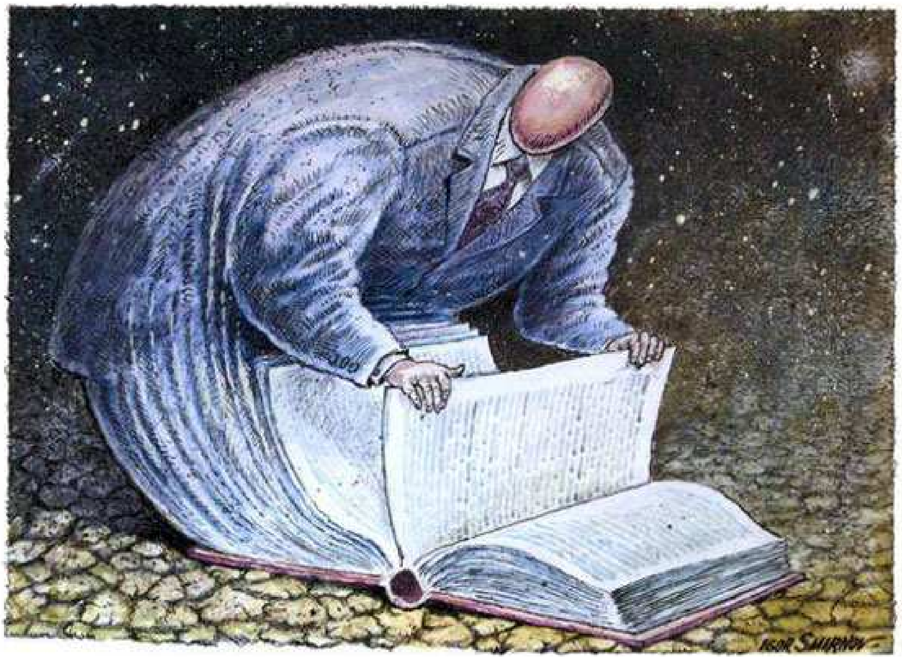
32. Y. Daoudal, « Jules Monnerot, le Communisme et l’Islam », Conférence donnée à l’université d’été du Centre Henri et André Charlier, Aout 2006.

33. David Satter, « The Key to Defeating Radical Islam », Front Page Magazine, 20 Oc. 2009.

34. J. Monnerot, Sociologie du communisme.

35. Benito Mussolini & Giovanni Gentile, The Doctrine of Fascism, 1932.

36. سيّد قطب، معالم في الطريق، منبر الجهاد والتوحيد، القسم 3، خصائص المجتمع الإسلامي.



Igor Smirnov - Russia


Abdolzahra Salehi - Iran



حوار مع الباحث والشاعر

خزعل الماجدي

د. خزعل الماجدي (كركوك، 1951) مؤرخ أديان وحضارات، شاعر، كاتب مسرحي، أستاذ جامعي (دكتوراه في التاريخ القديم، بغداد 1996، ودكتوراه دولة في فلسفة الديانات القديمة، بيروت، 2008). عمل في العراق (1973-1996) والأردن (1996-1998) وليبيا (1998-2003) ثم عاد إلى العراق كمدير للمركز العراقي لحوار الحضارات والأديان في العراق. وحاضر في جامعة لايدن (2007 - 2014) وعدد من الجامعات المفتوحة في هولندا (حيث يقيم الآن) وعدد من الدول الأوروبية.

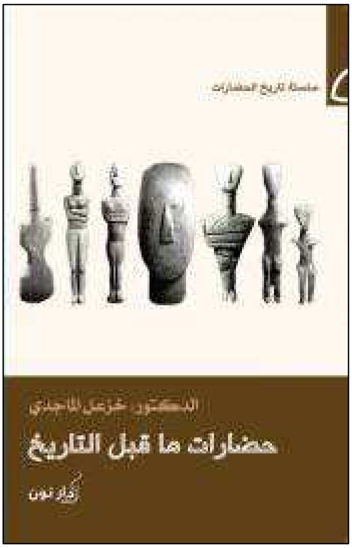
أصدر الماجدي عشرات الكتب في مختلف الحقول العلمية والأدبية، ويُعتبر كتابه "أحزان السنة العراقية" أضخم مجموعة شعرية عربية على الإطلاق (900 صفحة). كما يصل العدد الإجمالي لمؤلفاته المنشورة إلى 77 كتاباً.

حول الماضي البعيد، والمستقبل البعيد أيضاً، وحول شؤون الذات وحقول اهتماماته المتنوعة كان لنا معه هذا الحوار:

• أنت شاعرٌ، باحث، مؤسّس، فنان، راءٍ... كيف يتوزّع الماجدي الإنسان بين هذه الأطياف؟

• رغم أن الأمر له علاقة بتطور اهتماماتي وحقول بحثي وكتابتي لكني أشعر أن هناك قضية أخرى لمحتها ذات يوم في كتاب هيجل (فينومونولوجيا الروح) حين تابع هيجل تطور الروح وتفتحها وتصاعد اهتماماتها، فكان يبدأ بالروح الذاتي الذي هو الروح من الداخل وكنت أراه في الشعر الذي كان أول اهتماماتي، ثم الروح الموضوعي وهو الروح / الفكرة منظورا إليه من الخارج، وهو الخروج إلى عالم تخلقه الروح نفسها وقد كنت أراه في الأساطير التي اهتممت بها بحثاً وفكراً في المثولوجيا (علم الأساطير)، ثم الدين الذي يتشكّل من عناصر مرافقة للأساطير وهي الطقوس والمعتقدات والآخرويات وهو ما شغلني وجعلني اهتم بتاريخ وعلم الأديان، ثم أدركت المرحلة الرابعة حين تيقنت أن الدين جزء من الحضارة فاتجهت إلى علم وتاريخ الحضارات بمظاهرها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية والثقافية والأخلاقية، وهكذا وجدت نفسي أسبح من العميق السريّ الداخلي إلى سواحل الحياة حيث أرى البشرية ترمم حياتها في العيش المشترك والثقافات التي تنشأ وتموت وتهاجر أو التي تتشكل نوعياً وتنتج حضارات متنوعة.

كنت ومازلت مسحوراً بهيغل الذي علّمني كيف اعدّل اعوجاجي لكنه لم يعلمني المشي، فقد مشيت لوحدي باتجاه اكتشاف ذاتي المرتبطة بالتكوين البشري وهو



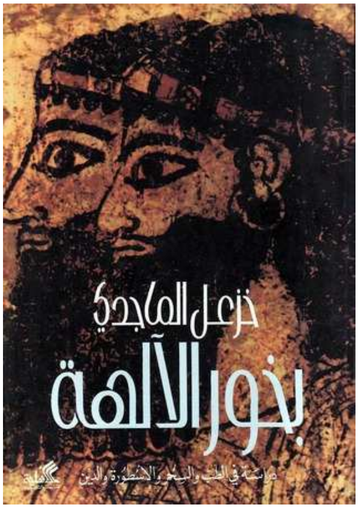
ماتعلمته من مفكرين آخرين سعوا للبحث في المغامرة الحضارية للشعوب، وسرعان ما أدركت أني بحاجة لعين ثالثة مبصرة تجعلني أختلف عن جميع من علموني، ومازلت أسعى لذلك.

هذه الأطياف التي ذكرتيها هي أطياف الروح وبدونها لا أقوى على تحمّل الحياة وسأمها وتكرارها البليد، ولذلك تجديني أقفز بينها لكي أعبر نحو الموت سالماً من ثلم المعنى وناجيا من سجون وفخاخ الأشكال المنصوبة لنا جميعاً، وربما أضيف شيئاً وأقول أن الحبّ كان أقوى أسلحتي للنجاة من كل هذه السجون وهو ما لا نتعلمه من الآخرين بل تدلّنا عليه فطرتنا وهي تنضج وتزدهر .

• أضفت إلى المكتبة العربية ذخراً استثنائياً يتمثّل في ما أنجزته وتنجزه من دراسات في حقول علوم وتاريخ الأديان واللغات والحضارات والأساطير، بطريقة جديدة تعيد ترتيب الأولويات في ما يتعلق بفهم حضارات الشرق الأدنى... هل توصلت أثناء ذلك إلى سمات عامة تشترك فيها حضارات الشرق الأدنى وتنطبق عليها على مدى التاريخ، من حيث النشأة والازدهار ثم الاندثار؟

• لاشك، بل أن التاريخ القديم يكاد يتفصّد الى أربعة براعم أو اتجاهات ينطوي كلّ اتجاه فيها على سمات عامة متجانسة نسبياً، فهناك الشرق الأدنى (وادي الرافدين والنيل والشام وفارس والأناضول) الذي اهتم بالتصور المثولوجي للعالم في تعدده وتوحيده، وهناك الشرق الأقصى (الهند والصين) الذي اهتم بالتصور الأنطولوجي للعالم المتمثل بوحدة الوجود، وهناك الغرب الأدنى القديم (الإغريق والرومان) الذي اهتم بالتصور الفلسفي للعالم، وهناك الغرب الأقصى (حضارات قارتي أميركا القديمة) الذي اهتم بالتصور السحري للعالم.

هذا التنوع المذهل للنشاط البشري كان خزّاناً هائلاً للعقل البشري وكان من المفروض أنه يستمر بنشاطه وتنوعه لكن حادثة الأديان الشمولية (التوحيدية) قطعت تطوره في التاريخ الوسيط وسطّحته بعقلها الشموليّ فاندثرت أعظم مغامرةٍ للعقل البشريّ تجمع بين الدين والدنيا في إطارٍ عميق وقابلٍ للتطور.



أعود لسؤالك وأقول أن حضارات الشرق الأدنى انتهت منذ ان سيطرت المسيحية ثم الإسلام عليها ووجد التاريخ نفسه أسيراً لعقائد عالمية شمولية دينية لا يستطيع الفكاك منها بسهولة، ورغم قولنا أن هذين الدينين هما نتاج المنطقة لكن الطابع الشمولي فيهما كان نبرة جدية أغرقت الشرق الأدنى في قهرٍ وعذابٍ طويلٍ ومنعت إمكانيات هذه المنطقة من التطور، فما كان من الغرب إلاً وثار على عبودية المسيحية له وخرج بالحضارة الغربية المادية العلمية كطريق خلاصٍ جديد له وللبشرية، وحسناً فعل.

كان الظلام مخيفاً في الشرق والغرب بسبب الأديان الشمولية وكان لابد من حلٍّ يخرج به الإنسان من هذا الظلام إلى النور والحرية وقد فعلها الغرب منذ عصر النهضة والى يومنا هذا وظهرت الحضارة الغربية، أما الشرق (الأدنى والأقصى) فما زال أسير الظلام الديني.

• **بالاستفادة من منهجيتك العلمية في كتاب "علم الأديان" نجد أن اليهودية والمسيحية والإسلام، أو ما يعرف بالأديان الإبراهيمية، هي تقريباً واحدة من حيث المبدأ، وقد بادر المسلمون بالتعبير عن نوع من "النّسَب" يجمع بين الأنبياء الذين يعتبر إبراهيم أباً لهم، هل نستطيع اعتبار ذلك مظهراً من مظاهر الدفاع عن كيان حضاري واحد ضد أنماطٍ أكثر قدماً؟ كأن نقول مثلاً أنه نوع من تأكيد أبوية (أو باطرياركية) الشرق الأدنى ضد الأمومية (أو الماترياركية) القديمة؟**

• بل قولي أنه دفاع "ساميّ" ضد الهيمنة "الآرية"، هذا أفضل، لأن العالم كله أصبح تحت الهيمنة الباترياركية منذ عصر بعيد هو الكالكوليت (العصر الحجريّ النحاسي 5000 ق.م) واندحرت الماترياركية النسوية الزراعية تحت أقدام الرجال النحاسيين، وكان الساميون والآريون نحاسيين بامتياز، لكنهما تنافسا على سيادة العالم وكادت الغلبة تكون للآريين حين انتصر الإسكندر المقدوني ثم روما ثم فارس ثم بيزنطة (وكلهم آريون)، لكن الإسلام جاء رداّ كاسحاّ للسامية على الآرية المهيمنة وانتصر عليها وحيّدها، كانت المسيحية ذات منشأٍ ساميّ لكن الغرب



استعملها بطريقته الآرية لغزو الشرق (البيزنطيون أولاً بأرثودوكسيتهم ثم الصليبيون بكاثوليكيتهم) فتصدى الإسلام لذلك وتمكن من دحرها، بل وتمكن من حماية نفسه بخلق حدود آرية مسلمةٍ له.

هذا هو صراع الحضارات والأديان ولاتفاهم ولاهوادة فيما يخص الهيمنة لأن الإقتصاد والزعامة هما من يحركان الصراعات بسماتٍ دينية دائماً.

• **بالاستعانة بما تحدثت عنه من مظاهر الصراع بين الدين الشمسي والدين القمري، هل يمكننا القول أن نبونائيد يمثّل أصلاً بعيداً لظهور الإسلام؟**

• هذا يعيدني إلى سؤالك السابق، فالماترياركية الزراعية النسوية هي الدين القمري، والباترياركية النحاسية الذكورية هي الدين الشمسيّ، والصراع بينهما بدأ منذ العصر الحجري النحاسيّ (كالكوليت) عندما زحف الرجل على الدين ثم على الثقافة وأنشأوا الحضارات القديمة. واستمر الصراع المستتر والخفيّ بينهما تحت غطاء العقائد الذكورية التي وصلت الى ذروتها في الأديان الشمولية التوحيدية (اليهودية والمسيحية والإسلام)، كان ظهور نبونائيد في نهاية الحضارة البابلية متأخراً جداً فقد كان يحمل ديانة قمرية مضادةً للديانة الذكورية الشمسية المردوخية في بابل وفي المنطقة ولم يستطع تحمل ضغط وقسوة الثقل الشمسيّ في المنطقة فاندحر هو وعقيدته، لكن عقيديته تخفّت في الأعماق الغنوصية وظلت مثل الجمر تحت الرماد في المنطقة كلها، استفادت منها العقائد الشمسية المنتصرة وحوّلتها باتجاه آخر غير الإتجاه القمريّ، أي انها أصبحت شمسيةً وخصوصاً في ظل الديانات التوحيدية الثلاث. أما جذوتها القمرية فخفتت. حتى الغنوصية (التي استفادت من نبونائيد كثيراً) تحولت إلى عقيدة شمسية.

سأكون صريحاً معكِ وأقول أن النبونائيدية القمرية ومعها العقيدة التحوتية القمرية (من تحوت المصري) صبّت جذوتها في الهرمسية التي كانت سبباً مهماً في بداية عصر النهضة والحضارة الغربية ونشوء العلم.



الأمر معقد ومتشابك ويحتاج الى بحوثٍ معمقة، وقد حاولت أن أوضّح ذلك في طروحاتي ومحاضراتي وكتبي حول "تاريخ الأديان من وجهة نظر علمية" وفي "كشف الحلقة المفقودة بين أديان التعدد والتوحيد".

لكني يجب أن أشكركِ على هذا السؤال النوعيّ وعلى فهمك العميق للتاريخ الروحي والديني للمنطقة.

• **تتبنى طرحاً علمياً جديداً هو العراقولوجيا** Iraqology **أو علم العراقيات، ألا يمكن اعتبار علم السومريات وعلم الأشوريات مكوّنان أساسيان يتضمنان ما ترمي إليه من وراء إطلاق هذا المبحث الجديد؟ بعبارة أخرى هل يتعلق الأمر بالتسمية أم بمنهجيات بحثيّة جديدة؟ وأين تلتقي أطروحاتك هذه مع الباحثة رواء محمود حسين التي تستخدم نفس التسمية، أي عراقولوجيا؟**

• علم السومريات (سومرولوجي Sumerology) وعلم الآشوريات (أسريولوجي Assyriology) يصلحان لحقبة تاريخية واحدة وهي تاريخ العراق القديم، أما تاريخ العراق الوسيط الإسلامي وتاريخ العراق الحديث العثماني (في أغلبه) وتاريخ العراق المعاصر (الملكي والجمهوري) فليس من اختصاصهما، ولذلك اقترحت أني يكون علم العراقيات (عراقولوجي) هو العلم الشامل لتاريخ وحضارات وثقافات العراق منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى يومنا هذا.

الدكتورة رواء محمود حسين لم تقل ماقلته بل اقترحت النظر فلسفياً لتراث العراق القديم بشكل خاص، وهذا غير دقيق لأني اقترحت أن تكون المساحة التاريخية أوسع من ذلك لتشمل كل تاريخ العراق وأن يكون العراقولوجي جزءاً من علوم الحضارة وليس الفلسفة. ثم اني شرعت بتنفيذ مشروعي مفصلاً أما هي فقد اكتفت ببحث سريعٍ ومبتسر.

• **أنت من مؤيدي الأصل الرافديني للساميين، ولكن ذلك يتعارض مع حقيقة تتصل بتحولات البيئة وهجرات الشعوب، ففي أواخر العصر الجليدي الأخير، قبل 10 آلاف سنة، أصبحت المستنقع الرافديني الكبير أرضاً صالحة للاستيطان والاستزراع،**

وهكذا هاجرت إليها أقوام من الجنوب والغرب حيث تصحّرت الأرض شيئاً فشيئاً، فكيف نحلّ هذا التناقض؟



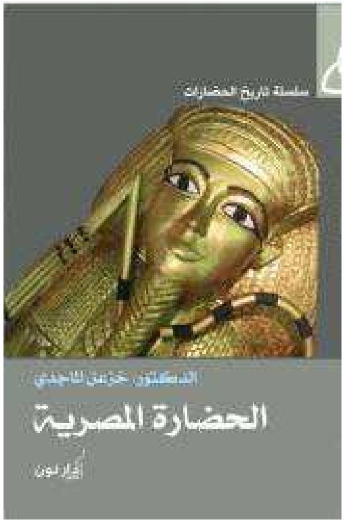
• بدأ التحول الحضاري النوعيّ نحو الشرق الأدنى منذ العصر الحجري الوسيط (ميزوليت 12000 ق.م) وظهرت بوادر الزراعة البريّة في شمال العراق قبل أي مكان آخر (في حدود 11000 ق.م) ثم ظهرت الزراعة الاصطناعية بيد البشر في جرمو العراقية مبكراً في حدود 8000 ق.م وتواترت مراحل النيوليت بانتظامٍ في وادي الرافيدن وظهرت القرى والمجتمعات الواسعة الكبيرة.

لم يحصل أي من هذه التحولات في جزيرة العرب ولانملك أي دليل آثاري يؤيد وجودها، بينما تسارعت التحولات في وادي الرافدين وظهر العصر الحجري النحاسي الذي ظهرت فيه الشعوب السامية في ثقافة حلف ثم في ثقافة أريدو ثم في ثقافة العبيد.ولم يظهر، في ذلك الزمن، أي شيء يدل على هذا في جزيرة العرب ولا في المنطقة كلها.

فهل يعقل ان تكون هناك شعوب سامية في جزيرة العرب لا تؤيدها الآثار، بينما تعجّ آثار وادي الرافدين بمثلها منذ ثقافة حلف الموجودة في جنوب العراق أيضاً (باسم ثقافة عويلي) ثم في اريدو الجنوبية والعبيد الجنوبية. أي أن الثقافات الكالكوليتية انحدرت من الشمال إلى الجنوب وهي تزداد نضجاً وتوسعاً. كلّ هذا يؤيد ظهور الساميين في وادي الرافدين ولعل أقدم الشعوب السامية فيه هم الآموريون ثم الأكديون والبابليون والآشوريون ثم الآراميون، بينما لا أثر لأي من هؤلاء في جزيرة العرب.

كيف يمكن أن نزيف التاريخ ونقول أن الساميين المبكرين واللاحقين جاءوا من جزيرة العرب وليس هناك أي أثر لهم فيها؟ بينما هم يبنون حضارات كبرى في العراق والشام.

وادي الرافدين وبلاد الشام كانا الخزّان الهائل للشعوب السامية التي انتشرت في المنطقة (ومنها جزيرة العرب) وليس العكس.



• **تحدثت في مناسبات عديدة عن الحضارة السوبرية. هل كان السوبريون يتحدثون السومرية؟**

• السوبريون هم الشعوب السامية المبكرة التي اتخذت من الديانة الشمسية عقيدة لهم والذين كانوا من أصل ساميّ وهم أصحاب الثقافات الأربع (الثقافة السوبارتية المبكرة وثقافة سبّار وثقافة كيش وثقافة أكد) والتي تتكون من أربع مراحل تاريخية هي:

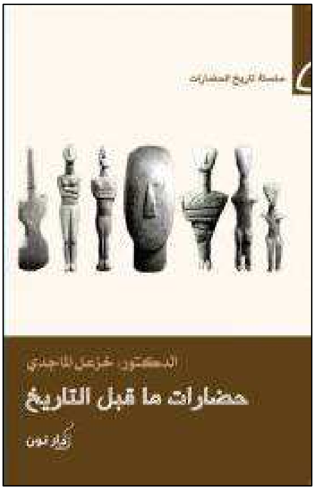
1. المرحلة العتيقة: مرحلة سوبارتو (5000-4000 ق.م) التي كانت حضارة حلف، بشكل خاص، حاضنة لها بعد ان بدأ العصر الحجري النحاسي مبكراً في وادي الرافدين، وبدأ الانقلاب الذكوري وظهرت سلطة الأب والعقائد الشمسية التي همشت عقائد الخصب والأرض والأمومة أي العقائد القمرية.

2. المرحلة القديمة: مرحلة سبّار (4000-2900 ق.م) التي كانت قبل الطوفان وحكم فيها الملك "أينمندورأنّا" الذي قدم نواميس الحكمة والمعرفة للبشرية آنذاك بعد أن تسلمها من السماء باسم "سرآنو" التي شملت أسرار السماء ولوح الفأل والعرافة.

3.المرحلة الوسيطة: مرحلة كيش (2900-2334) ق.م. التي بدأت بها العصور التاريخية في العراق القديم من خلال السلالات أو الأسر الأربع التي ظهرت في كيش لحوالي أربعة قرون متتالية، ومن الأسرة الرابعة ظهر سرجون الذي كان ساقياً عند أحد ملوكها (أورزبابا) وأسس سلالة أكد.

4.المرحلة الحديثة: مرحلة أكد (2334- 2154) ق.م وهي مرحلة السلالة السرجونية التي سيطرت على مدن وادي الرافدين وتوسعت خارجه لتتكون أول امبراطورية في التاريخ هي الإمبراطورية الأكدية التي امتدت من الهند الى مصر وكريت وهذه الإمبراطورية هي التي جعلت البشرية متحضرة ونقلت لها كل نواميس الحضارة السومرية والسوبرية معاً والكتابة وكل فنون العمران والحضارة آنذاك، وكانت الحلقة السياسة الأخيرة في الحضارة السوبرية التي استمرت مادتها الحضارية مع المادة الحضارية السومرية في كل من الحضارتين البابلية والآشورية بشكل

خاص.



كانت اللغة السوبرية (التي كانت آخر مراحلها نضجاً متمثلة في اللغة الأكدية) لغة سامية مختلفة عن اللغة السومرية، وهي اللغة السامية الأولى التي كتبت بالمسمارية رغم كونها لغة غير مقطعية كالسومرية، وكان يجب أن تكتب بالأبجدية لكن الأبجدية لم تكن قد اكتشفت بعد، ولم يتحقق ذلك إلاً مع الأبجدية الأوغاريتية التي صنعت من المسمارية أبجديتها، وكانت السوبرية قد غربت وفسحت المجال للآرامية لكي ترثها.

- **السومرية، الأكدية، البابلية، الآشورية، الآرامية، السريانية، المندائية، المانوية، الحرّانية، الإيزيدية، النبطيّة... تجليات مختلفة لكيان واحد، هل نستطيع القول أن هذه التجليات تنصهر جميعاً في الهوية العربية في الزمن الحاضر؟**

لاشك أنها انصهرت في كيان اللغة العربية التي أصبحت اللغة الكبرى للمنطقة بعد أن ورثت الآرامية وحلّت محلها، ولكن يجب القول أن هذه الهويات جادت بها أرض الرافدين أولاً.. وسببت ذلك الثراء المذهل لحضارات وثقافات المنطقة.

لقد وجدت أن هنا 12 لوناً أدبياً ظهرت في تاريخ العراق القديم (وادي الرافدين) وكان الأدبان (السومري والبابلي) يشكلان نمطين منهما فقط. وقد كان لكلّ لون نسيجاً خاصاً ونكهة حضارية خاصة انطلقت من معطيات تاريخية ودينية ودنيوية خاصة بذلك الشعب الذي أنتجها ولعل أكبر وأفدح الخسارات التي قام بها (ومازال يقوم بها) مؤرخو الحضارة والأدب في وادي الرافدين أنهم لا يميزون الأنسجة الخاصة لمنظومة الحضارات الأصيلة التي امتدت من سومر إلى سقوط بابل (3200- 530) ق.م والتي ضمّت خمسة أنماط متمايزة في الأدب هي (السومرية، الأكدية، البابلية، الآشورية، الآرامية) كان لكل منها نصوص ومذاقات مختلفة.

أما الخسارات الأكبر والتي ارتكبها الجميع دون استثناء فهو إهمالهم للفترة التي تلت سقوط بابل وحتى مجيء الإسلام إلى العراق (539 ق.م- 638 م) وهي فترة زمنية طويلة تمتد لـ(1100) سنة، واعتبارها فترة مظلمة لاأدب ولاحضارة فيها وهو ما أثبتنا عكسه تماماً، واستطعنا انتشال سبعة ألوان أدبية رافدينية عراقية أصيلة



وعرضنا لمادتها الأدبية ونصوصها وأعلامها وهي (المندائية، السريانية، المانوية، الحرّانية، الإيزيدية، النبطية، الحيرية).

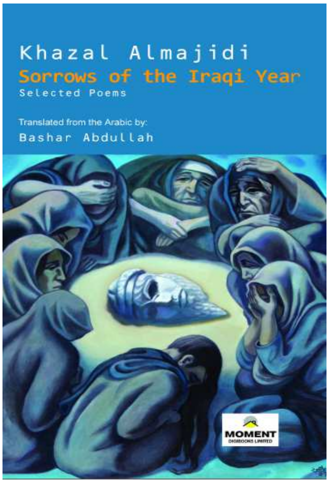
وهكذا وجدت أن الطيف الرافديني، أدباً وحضارة، يتكون من إثني عشر لوناً، لكل لون طعم ونكهة وطراز. وهي ثروة أهل الرافدين التي يجب أن تدعم عمقهم الروحي والنفسي والحضاري، كما أنها ثروة العالم كله وهي تشكل أعظم أرصدته القديمة.. وهذا ما دفعنا لتأليف هذا الكتاب. فقد وجدنا أن الحقيقة مشوهة وناقصة بشكل كبير ولابد من إعادة بنائها وتوجيهها بطريقة مختلفة عن ذلك الاختزال والابتسار والاستعجال وهي الأمور التي أدت إلى صورة كالحة ومضببة.

• بالرغم من كل ما تكشّف علمياً عن اللغة السومرية إلا أن أسئلة كثيرة ما زالت تدور حولها، فهي أقدم لغة مدونة في التاريخ، ولكن اندثارها أو نهايتها تمت بطريقة مجهولة لم يُفصَل فيها القول؟ كيف نشأت هذه اللغة وكيف انتهت؟

• اللغة شيء وكتابتها شيء آخر، اللغة السومرية كانت لغة مقطعية (تشبه الصينية) فهي لا تتكون من حروف بل تتكون من مقاطع، في كل مقطعٍ أكثر من حرف، وأرى أنها نشأت في حدود 6000 ق.م لكنها دوّنت كتابةً في حدود 3200 ق.م على شكل صور ثم ظهرت على شكل مسماريّ في نصوص أدبية في حدود 2600 ق.م، وكانت أول نصوص البشرية الأدبية.

انتهت اللغة السومرية مع زوال الحضارة السومرية ودولتها الأخيرة في حدود 2006 ق.م، أما كتابتها فظلت مستمرة كلغة دينية وطقسية وفي المعاجم المزدوجة اللغة آنذاك..ثم توقف استعمالها تدريجياً.

• نائل حنون يعتبر أن اللغة السومرية كانت نوعاً من الشيفرة بين الكهنة، ولا يوجد بالتالي شعب أو قوم يسمّون السومريين. عبدالمنعم المحجوب يعتبر أن اللغة السومرية هي جذر أو (دي.إن.إيه) اللغات الأفروآسيوية، وأن العرب لن ينجحوا على الإطلاق في وضع معجم اشتقاقي ايتمولوجي دون أن يعتمدوا على الأصل السومري. كيف ترى وتقيّم هذا الجدل العلمي؟ أي النظريتين هي الأصح؟



• نظرية نائل حنون غير منطقية وتعود بنا الى فكرة جوزيف هاليفي الذي انكر وجود السومريين بدافع ديني سامي /يهودي، ولايمكن قبولها بأي حال من الأحوال إذ لايمكن وجود حياة لغوية كاملة تتفصل في أدق تفاصيل الحياة وهي لغة اصطناعية كهنوتية، فضلاً عن تضمنها عدة لهجات في داخلها، فلماذا اللهجات إذا كانت لغة اصطناعية !. هذا مرفوض كليّاً ولايجوز قبوله.

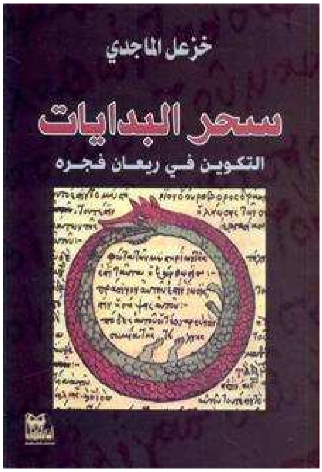
أما نظرية عبد المنعم المحجوب الشمولية والتي تريد أن تجمع اللغة السومرية واللغة السامية في أصل واحد من خلال طريقة كتابتهما المسمارية، فأمر لايمكن القبول به ايضاً لأن اللغة شيء وكتابتها شيء آخر، ووجود رواسب اللغة والكتابة السومرية في اللغات السامية والأفروآسيوية أمر طبيعي لسببين أولهما أن هذه اللغات تعايشت في منطقة واحدة وثانيهما أن السومرية والأكدية كتبتا أولاً بالطريقة المسمارية التي سمحت للتنافذ بينهما والتشاكل والتأثير والتأثر.

• أنت لا تدرس الأساطير فقط، بل تسمح لها بأن تتسرّب إلى قصائدك، وبقوةٍ أحياناً... ما العلاقة بين الشعر والأسطورة؟ كيف تنظر إلى هذه العلاقة؟ متى يستسلم الشاعر للأسطورة، دون أن يكون قادراً على إهمالها؟

• العلاقة بين الشعر والأسطورة كبيرة جداً، فالأسطورة هي شعر الجماعة، والشعر هو أسطورة الفرد. ثم أن آليات كتابة الأسطورة وسردها تتضمن آليات شعرية كثيرة منها الوزن التفعيليّ والإيقاع والتشبيه والمقابلة والتوازي والتكرار والمجاز والإستعارة وحتى الغموض والتلعثم.

هذه الآليات جمعت الأسطورة والشعر، لكن الشعر لم يكن كلّه قصّاً كما الأسطورة، وكذلك لم يكن مقدّس النواة كما الأسطورة. الشعر اختط له طريقاً نحو الدنيا والخيال واللعب اللغوي بينما الأسطورة تقيدت بالدين وتأليه الدنيويّ والإستعارة المحسوبة.

العلاقة بينهما ظلت قوية ولم تضعف إلاّ حين نزق الشعر وتوغل في الدنيا وخرج على الثوابت وجمح في هواه ومسعاه ودنّس المقدس، وقدّس المدنّس، واشتعل حباً وجنوناً وضرب القوانين عرض الحائط.



لكن الأساطير مازالت قادرة على منحنا عوالم غامضة وجديدة، مازال الشعر قابلاً لاستيعاب جموحها القديم باعتباره أصلاً لها، فشحنة الأسطورة يمكن أن تغير في الجينات الشعرية وتعطيها أجنّة جديدة. كلّ هذا يعتمد على حساسية الشاعر المرهفة في الإستخام الحذر لها في الشعر.

• **"العقل الشعري"، "العقل الأسطوري"، "العقل الديني"، "العقل العلمي"... في مؤلفاتك تتقاطع مسارات كثيرة، ما الرابط الذي يكمن وراء ذلك؟ في أي هذه الفضاءات يجد الدكتور خزعل الماجدي نفسه؟ باسم أيهم يتحدّث؟**

• كلّها، كلّها تشتغل معاً بنسبٍ محسوبةٍ، هذه العقول التي طالما شغلتني مازلت أرى فيها الطاقة العظمى لكي أمضي في طريقي شعراً ونثراً وبحثاً، لكني لاأنكر أبداً أن طاقة العقل الشعريّ هي المولد الرئيس والكبير لي ولباقي العقول. فالعقل الشعريّ هو جوهر وخلاصة وبذرة هذه العقول وبه أضيْ عتمة العالم والروح والغيب.

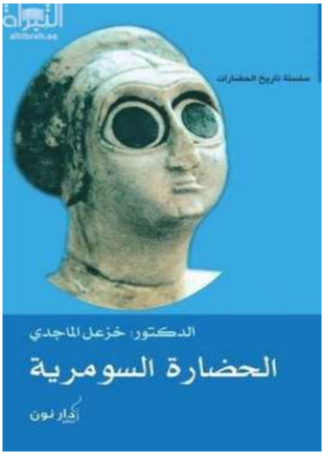
• **هل يأسركَ المسرحُ بعدُ؟ أم أنه كان ضرورةً أدبية وفنية لجأت إليها ثم تجاوزتها إلى أفق آخر؟**

• مازال المسرح يأسرني ويشدني إليه، فهو قرين الشعر عندي وهو اكتشاف لم أكن أحلم به يوماً، وحتى في ظل غياب عدم مسرحة نصوصي المسرحية تجديني مازلت أكتب المسرح بطرق جديدة ومبتكرة. وأنا، الآن، في صدد تهيئة المجلد الثالث من أعمالي المسرحية.

ربما أستطيع الإضافة وأقول أن السرد يغويني الآن بقوة لأني أجد فيه مناجم لم استثمرها بعد ولكن ذلك قيد الإنجاز رغم أني أميل بقوة له الآن لكن مايمنعني هو الخوف من أن أكتب سرداً مألوفاً.. العمل قادم بلا شك وسيكون له علاقة برواية سيرتي فنياً.

• **ما الجديد لدى الدكتور خزعل الماجدي؟ وأي آفاق أخرى تناديك؟**

• يمكنني الآن أن اتحدث بشيء من الراحة عن الجديد القادم فأقول انه انتظم



في أربع سلاسل من الكتب الفكرية وهي:

1. سلسلة تاريخ الحضارات: سيظهر لي قريباً كتب "الحضارات السامية المبكرة، الحضارة الهندية".

2. سلسلة تاريخ الأديان: سيظهر لي "الديانة المصرية" في صياغته الجديدة الأخيرة.

3. سلسلة المثولوجيا: سيظهر لي "المثولوجيا اليهودية".

4. سلسلة العراقولوجي: حضارات سومر وأكد وأمورو.

وسيصدر لي كتاب بعنوان ""أنبياء سومريون: كيف تحول عشرة ملوكٍ سومريين إلى عشرة أنبياء توراتيين". وهناك مجموعة شعرية جديدة هي ""أنتِ احتمالي الأنثويّ".

- **كلمة أخيرة في ختام لقائنا هذا!**

- أودّ في نهاية الحوار أن أشكركِ جزيل الشكر على هذه الأسئلة النوعية التي تدلّ على متابعةٍ عميقة وعلى التقاطات ذكية والتي حفّزتني على أن أبوح بالكثير مما لم أبح به في حوارات سابقة.



Mehdi Azizi - Iran



حوار مع الشاعر

آغدا بافي باين

(مع مختارات)

إلى الآلهة

خُذْ هذه الأغنية كتضحية حيّة. لا نهاية لها بفضل
الركبتين اللتين علّمتانا التواضع وأيضاً لأن
ضحكةَ الذي وُلِدَ حرّاً أطلقتها ملهاتكَ هذه.

دعونا لا ندع السماء تصبح غائمةً فوقنا جميعاً
تحت دائرة النجوم التي تحلق حواجبنا
أو في "ألفا روميو" نستمع إلى "أوميغا" من المجر.

رعاةٌ محليّون، عفاريت طيّبة، جنيّات رحيمات
جميع آلهة العالم القديم والعهد الجديد

رود، زيوس، ثور وآلاف آخرين هم تماماً
دون أسماء. باسمك أنا أغني كل ليلة لساعات،
أنا أركعُ مستيقظاً حاملاً فرشاةً وأصدافاً من أصباغ مخلوطة
اليوم مرة أخرى في عمقِ كهفٍ سوف يكشف عن حلمي المقبل.

(*) ترجمة © مارتن سولوتروك Martin Solotruk

طبقة عاملة

منحتَ الحياة لمطرقةٍ وفأسٍ أيضاً،
أحنيتَ ظهرك للسندان
عجنتَ الطين لتصنع خبزاً، وإبريقَ ماءٍ، ورقّاً تملؤه الآلهة.
تنفّستَ باتجاه الأعلام، اكتشف ماءً دافئاً.
بعتَ روحك لـ "لروك 'ن' رول" وتلقّيت فقط سقوط الطماطم.
العمل أصبح مجاناً. حتى لو كنت جنباً إلى جنب مع العبيد وملايين التعساء
الذين لم يتسولوا أبداً أمام بوابات مصانع الموت.

أنت الآن تعرف السعر الحقيقي، حيث يجب أن تدفع الحساب

منذ زمن سحيق كانت هذه الأرض محاطة بالمحاريث،
المناجل والمطارق. أفواج بأكملها
الأعمار الذهبية من العصر الحديدي. خرائط على السجاد. عيون تملؤها الرمال.
العمل هو فعل الطبقة. تلك حقيقة عارية
إلهةٌ قاسيةٌ تلك التي رفعت لها يديك.

(*) القصيدة منشورة أيضا في European Constitution in Verse "الدستور الأوروبي شعراً" (بروكسل، 2009) تحت عنوان "حق العمل".

يمين يسار

الأمّ لا حدود لها
من الأثداء المستوفاة والابتسامة العريضة
عندما تجد الطريق إليها من
كلا الجانبين المومياء، الدم والحليب.
يبدو أن لا شيء على الجانب الأيمن

لقد شنقنا الجلادين وعلّقنا المشانق على خطّاف
لا أغسل يدي بماء مقدّس. أجدادي
كانوا يتبارون حتى الموت وأنا عهْدُ دمهم
الذي لا يزال يقطّر حتى وقتنا هذا

مثل سجين في زنزانة انفرادية
رجل الشرطة والرجل المتقاعد.

أبي. رمادُهُ
في يدي. يطير ويلطخ كلَّ صور
اللوردات الأباطرة

ليس مهمّاً على أي جانب تقف
أمام المرآة. إذا كان هناك جانب أيسر

فإن القلب في الجانب الأيمن

آغدا بافي باين Agda Bavi Pain (1979) شاعر وكاتب وفنان سلوفاكي، من أصل تركي، من مدينة كوشيتسه Košice الصناعية، وهو أيضاً كاتب سيناريو ومسؤول عن فرقة Liter Gena الموسيقية المحظورة. قدّم أعمالاً عديدة تحت أسماء مستعارة مختلفة، وقد نشر كتاباته النثرية والشعرية في سلوفاكيا وخارجها. وبصرف النظر عن مساهماته الأدبية، قدّم أيضاً عدة أعمال للتلفزيون والسينما والمسرح، وأنتج مختلف المسلسلات التلفزيونية والعروض والحملات الإعلانية.

أشاد النقاد والقراء بمجموعته الشعرية الاستفزازية الأولى "جلد & عظم" (2002)، الذي أثار جدلاً نقدياً كبيراً، ووُصف بأنه "أول شعر شيطاني حقيقي" وبسببه هوجم من قبل ممثلي الكنيسة الكاثوليكية.

روايته "نهاية العالم"، وهي عمله النثري الأول، صدرت عام 2006، ومن بين 800 كتاب آخر، نالت عام 2008 الجائزة الكبرى للأدب في أوروبا الشرقية التي يدعمها بنك النمسا، وقد تم نشر الرواية في ترجمة ألمانية بطبعتين متتاليتين عامي 2008 و2014، وتحولت إلى فيلم متميز بعنوان Babie leto، (إخراج غيزا ديزورز Gejza Dezorz، وإنتاج شركة أليف ALEF للأفلام والإعلام)، وفي سبتمبر 2017 أصدر باين مجموعته الشعرية الثالثة "القائمة" أو Pästiarsky list.

يستعمل **باين** عدة أسماء مستعارة يوقّع بها كتاباته أعماله، ومن هنا بدأ معه الحوار التالي:

• هل يعني اسم أكبر بابا Agbar Baba Pan شيئاً محدّداً لك؟ أم هو مجرد اسم مستعار، أو أن هناك دلالة أخرى تكمن وراء استخدام هذا الاسم؟

• في المقام الأول.. اسمي يعني "الحرية" بالنسبة لي. حرية الكلام، حرية الفن، وحرية أن أكون. لا يوجد سبب محدّد ما عدا أن كل ذلك يعبّر عني، وهو لي. إذا أردت أن تكون حراً يجب أن تكون حراً بتحمّل جميع عواقب اختيارك. يجب أن ترمي كل شيء بعيداً عنك: عائلتك، كل علاقاتك، التاريخ، والمستقبل أيضاً. أنت تعرف أن بعض هذه الأشياء موجودة بكيفية ما ولكنك لا تستطيع التعويل أو الاعتماد عليها. أنت الوحيد الذي بإمكانه أن يساعد نفسه وأن ينتبه لكل ما يحيط به. لا يوجد سبيل آخر.

• **كيف تفكّر في أصلك التركي؟ هل تشعر بالغربة بطريقة ما؟**

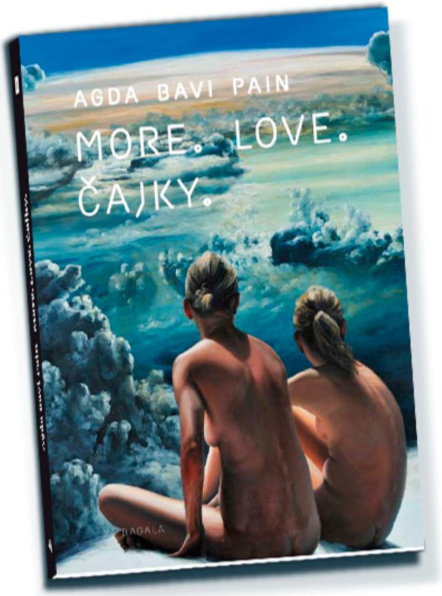
• أنا غريب أمام نفسي كما بالنسبة للآخرين. أحياناً يبدو لي أن واجبي هو أن أجد نفسي بقدر ما أفعل بالنسبة للآخرين وللمجتمع. لكن هناك أسباب أخرى تكمن وراء شعوري بذلك... أنا لا أنتمي للمجتمع الاستهلاكي أو شركات الأعمال أو الفنون التجارية. أنا نباتي، أناركي (فوضوي) وتحرّريّ. أنا لا أنتمي إلى أي جيل. والداي كانا قد بلغا من العمر عتيّاً عندما وُلدت، وكانا قد تعرضا للاضطهاد خلال النظام الشيوعي الذي دام 40 عاماً وانتهى قبل 28 عاماً. كانت عائلة والدتي تدعى "كولاك"، كانوا مزارعين وحرفيين لم يرغبوا في إعطاء أعمالهم وممتلكاتهم وجميع أموالهم لملكية الدولة. والدي مات منذ 20 عاماً الآن، لكنه قاتل في الحرب العالمية الثانية عندما كان 16 عاماً فقط، وحكم عليه بالإعدام لأنه هرب من الجيش. ثم عندما كان يبلغ من العمر 25 عاماً، سجن لمدة 10 سنوات بسبب نشاط معاد للشيوعية. لذا نعم، أشعر بأنني غريب طوال حياتي عندما يكون علي العيش إلى جانب الناس التي سببت لي الألم عدة مرات. ولكن هذا ما يجب أن تكون عليه الأمور.

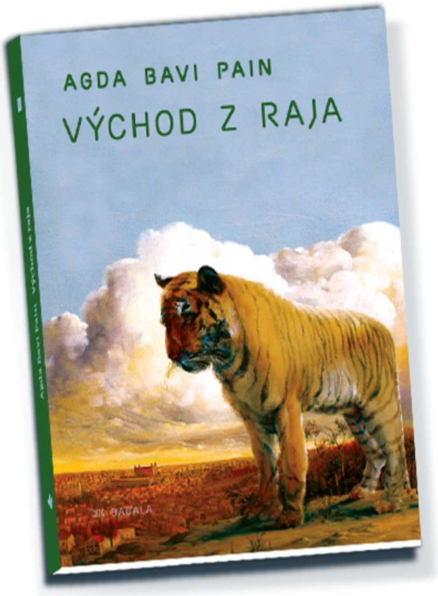
• **أنت كاتب، شاعر، سيناريست، وفنان. هل تشترك كل هذه الحقول في جعلك تبدع بسهولة أكثر؟**

• إنها تجعل الأمر أكثر صعوبة بالنسبة لي. ولكنها تعطيني المزيد من الحرية مع مختلف الموضوعات والأشكال الأدبية. كل نوع من العمل مناسب لنوع مختلف من التعبير والتنفيذ. لذلك فإنه من الصعب والمعقّد القفز من شيء إلى آخر وتغيير الأساليب المختلفة للعمل والسرد. لكن أنا أحاول فقط أن أستفيد من كل ما لديّ وقد كنت تحصلت عليه مجاناً من كل الكتب والأفلام والأعمال الفنية التي تحيط بي. لذا أنا أحاول تمريرها بدوري إلى الأجيال القادمة. إنه نوع من الواجب والضرورة المطلقة بالنسبة لي.

• **ما المميّز في أن يكون المرء شاعراً "تحت الأرض" (أندرغراوند)؟ ماذا يعني ذلك بالنسبة لك شخصياً؟**

• أعتقد أنه لا يوجد شيء مميز باستثناء الصعوبة والتحدّي. أن أكون شاعراً "تحت الأرض" يشبه أن تكون أكثر صدقاً، أن تكون حقيقياً أكثر ومتشدّداً مع نفسك ومع فن الشعر والحياة اليومية. لا تابو، لا كليشيهات غير مؤذية، لا أكاذيب.





• هل تقلقك استجابة القارئ؟

• أنا القارئ الوحيد الذي أقلق من أجله وأهتم به. الانتشار، والشهرة، وكل الدعايات، هي لا شيء بالنسبة لي. ولكن ذلك لا يعني أن الجمهور لا صلة له [بعملي]. العكس تماماً.

• هل هناك قراء معيّنون تستحضرهم أو تتخيلهم عندما تكتب؟

• القائ الوحيد الذي أفكر فيه هو أنا فحسب. أنا أحب قراءة الأدب الرفيع، لذا أحاول أن أكتب أدباً رفيعاً جديداً. أنا فقط لا أريد أن أستخدم التيارات الحديثة والمنتشرة لأكون مشهوراً وناجحاً. لا أحتاج إلى جذب المستهلكين بقدر ما أريد أن أكون حراً وأن أفعل ما أريد فعله. إن ذلك لا يعني شيئاً بالنسبة لي.

• يصفك الإعلام بأنك "نوع متضارب"، وأنك "تميل إلى تحرير الساديّة"، هل ذلك بسبب نصوصك أم بسبب تصرفاتك؟

• عندما تحاول استكشاف مناطق أو علاقات جديدة، عليك أن تعوّل على الصراع في كل شيء. أحاول أن أكون الأفضل والأكثر صدقاً أمام كل مخلوق حي. ولكني أعرف أنني أفعل أشياء سيئة في نفس الوقت – سواء كنت أريد ذلك أو لا. لا يمكنك الامتثال للجميع. أنا أحاول أن أكون متواضعاً مع نفسي بقدر ما أحاول ذلك

مع العالم ككل.

• **هل حقاً أنك تتعامل مع النشاط الإجرامي والمخدرات بطريقة متساهلة؟**

• كنت أتعامل مع أناس من ذلك النوع من المجتمع عندما كنت صغيراً، في الغالب – تماماً مثل الكثير من الشباب الآخرين والأصدقاء أيضاً. الغجر، والمنعزلون (اجتماعياً)، والبانكس، ومحبوا موسيقى الروك بشعورهم الطويلة، وغيرهم من المهمّشين ثقافياً في "الحضارة الغربية الفاسدة". في المركز التاريخي لوسط مدينة كوشيتسه حيث ولدت كانت هناك الكثير من الشخصيات الغريبة والأشخاص الأسطوريين المرتبطين بعالم ما "تحت الأرض" وبالجريمة، وكان ذلك كل شيء إلا أن يكون ما يسمى بـ"الجريمة الكبرى". في النظام الشيوعي الاستبدادي في تشيكوسلوفاكيا السابقة، كانت الطريقة الوحيدة لتحقيق اللجوء الداخلي الخاص بك هي الهروب من كل ذلك الهزال الشديد marasmus والاحتجاج ضد النظام اللاإنساني. أيضاً إذا كنت مختلفاً وكان لديك شعر طويل، على سبيل المثال، كنت تُعامَل كمجرم، لذلك لم تكن هناك أي وسيلة أخرى لتكون مستقلاً وحراً على أي حال.

• **في مجموعتك القصصية "الخروج من جنة عدن" (2016)، تتعامل مع نوع من الحرب التنبؤيّة الأخيرة (أو قيامة العالم)، وقد نقول ذلك أيضاً عن روايتك "نهاية العالم" (2914). هل يجعلك التفكير في المصير متشائماً؟**

• كما قيل - المتشائم هو مجرد متفائل مطّلعٌ جيداً. أود أن أرى الأشياء من خلال وجهة نظر واقعية وربما متشائمة دون أن أنخدع وأخدع الآخرين من حولي. آمل أن تكون هناك نهاية سعيدة لكل شيء. ولكن، كما تعلم، أي نهاية ليست نوعاً من المنظور المتفائل – بقدر ما نتحدث عن عالمنا وعن البشرية جمعاء.

• **كيف تفكّر في الإرث العثماني في أوروبا الشرقية، هل هو مستمر فعلاً؟**

• كل شيءٍ سيءٌ هو جيّد لسبب أو غرض ما. الامبراطورية العثمانية والهيمنة التركية في أوروبا الوسطى والشرقية في القرن السادس عشر تم تلقّيها والنظر إليها كأزمنة سيئة للغاية، لقد استمرت لمدة 150 عاماً. ولكن الأتراك جلبوا لنا أيضاً القهوة والتبغ وتقاليد الطهي وتقاليد ثقافية أخرى. كما كان هناك جو أكثر ليبرالية بالنسبة للدين حتى أن غير الكاثوليك والبروتستانت مثل الكالفينيين واللوثريين كانت لديهم الحرية وكانوا متساويين أيضاً. إذا كنت تسأل عن الإرث العثماني فإن

الناس في سلوفاكيا لا يزالون خائفين ومتشككين نوعاً ما، ولكن علينا أن نعترف بأننا أيضاً ذرية رجال أتراك لأن الكثير منهم بقوا هنا على الرغم من أن الجيش العثماني هزم في معركة فيينا 1683. ولهذا السبب ها أنا ذا هنا.

- **هل هناك دور اجتماعي للأدب والشعر؟**

- بكل تأكيد. الأدب والشعر لديهما القدرة على ربط الناس ببعضهم في هذا الوقت وحتى بعد مئات السنين. أحياناً تبدو بعض الروائع أكثر قوة كلّ سنة. كل قارئ هو الكاتب في نفس الوقت عندما يشعر ويفهم الأشياء كما يعبر عنها الكتاب الذي يقرؤه. إنه دور اجتماعي لكنه مهمة انتحارية أيضاً.

- **يقال أن الأدب في أزمة "اجتماعية". كيف تفكر بوضعية كهذه؟**

- أعتقد أن ذلك يقال بشكل دائم خلال المائة أو المائتي سنة الأخيرة. لكن أستطيع أن أقول لك شيئاً واحداً فقط: الأدب سيستمر دون أهمية لنوع الأزمة الجديدة أو نوع المجتمع الإنساني الذي يأتي. حتى الإنسان الآلي أو الكائن المتأنسن humanoid أو أي كيان مفكّر آخر سيهتم بالأدب. كن متأكداً من ذلك حتى النخاع.

غادة امحمَّد البشتي

البنيةُ السُّوسيونصيَّةُ في ق.ق.ج

الفاخري* نموذجاً

بالتَّمَعُّنِ في البنى السُّوسيونصيَّةِ التي انطلقت منها قصص الفاخري، نجدها انصبَّت على فكر وثقافة المجتمعِ الليبيِّ، فاستخرجت منه صوره ومضت لتطبيق ما تمخض لها من نتائج على مسرح أحداثها وقسمات شخصياتها؛ لتؤكد على هويتها الواقعية وتحقِّق التواصل مع ما يطرحه الآخر؛ ولتوضِّح "الهموم الثقافية والفكرية التي يعانيها المفكِّر المعاصر، ومشاغله الأساسية داخل مسار الحركة الأدبية المعاصرة"[1] فيستحثُّ قضايا مجتمعه بطريقته الخاصة، يلج من خلالها إلى قضايا إنسان لطالما أرَّقَ قصصَهُ.

هذا الإنسان هو "المرأة" التي يعرض لقضاياها ويصوِّرها من زاوية دقيقة جدًّا تهتمُّ بتتبُّع البعد الذاتي لهمومها وأحلامها،وإبراز الواقع النفسي لها مرتكزًا في ذلك على المهاد الفكري والثقافي والاجتماعي الذي شكَّل شخصيَّتَها على حسب خصوصيَّة الموقف، وبكونها قيمةً منتزعةً من واقع الحياة، لتكون قصصه شاهد عيان على هذا الواقع الرافض للتواطؤ مع رغباتها ومتطلباتها الإنسانية!

يعرِّي الفاخري واقعهن باعتماده الرمز والإيحاء الذي يلزم المتلقي استخدام الجهد لاستقراء بواطن مرجعيات النص، وفكِّ شفرات اللغة الانزياحيَّة التأويليَّة، التي تنقل لنا فكر القاص وتأمُّله لعالمه الداخليِّ والخارجيِّ، واستبصاره للكون واستغراقه في فكِّ رموز أيقونة الحياة، بمفارقات ذكية تقدِّم عنصر الإدهاش والإثارة، انطلاقًا من مواقفه الفكريَّة والفلسفيَّة.

فهو يعمل على إعادة النظر في مفاهيم كثيرة غُرست بأرض الموروث الثقافي بطريقة واخزة ومدهشة تُتعب الفكر أحيانا وكثيرًا ما تحمل تفسيرًا لوجهة نظر مختلفة عن المألوف، يسوقها لنا بهيكليَّةٍ بنائيَّةٍ متفرِّدَةٍ، وبلغةٍ متشظِّيةٍ لا تتضح معالمها إلا من خلال البوح السردي الذي غالبًا ما ينحت مادته من مكتنزات الثقافة الشعبية ليؤصِّل وجودها بالقيم الفكريَّة، ويُنجز في عمق العادات والتقاليد الاجتماعية التي تنسج بعض الأقوال في فلسفة بسيطة لا تعقيدَ فيها ولا عمقًا، ولكنَّها تدلِّل على "مشكلات التغير الاجتماعي والثقافي للمجتمع ولمشكلات الحياة

اليومية"[2] و"تنتقل من جيل إلى آخر عن طريق الكلمة المنطوقة،وليس عن طريق الكلمة المكتوبة ".[3]

استقرأ الفاخري كل ذلك لتكتسب قصصه جاذبية خاصة في ملامستها وكشفها لهذه المظاهر،فيجتهد غير مرة في طرح فكر مجتمعه من خلال أمثاله ملتمِّسًا تواصل فكره مع تابوهات العادات السائدة التي ترسم حياتنا بخطوط حادَّة.

فهو عندما يقول في قصته "خيار"[4]:

-"الهم فيه ما تختار" قالت والدتي فوافقتها خالتي وجارتنا

-"ظل راجل ولا ظل حجر" قالت خالتي فصدَّقتها والدتي وجارتنا.

-"الزواج سترة للبنت" أضافت جارتنا فأكَّدت والدتي وخالتي قولها. استهديت بكلماتهن فلم أحتر كثيرًا في اختيار ظلي.

فهذا النص يشير إلى أبعادٍ اجتماعيَّة تبين عن طبيعة العلاقات في المجتمع الليبي"الأم- الخالة - الجارة" فتماهي القاص مع هذه الشخصيات البسيطة التي تنم عنها ببساطة ومباشرة عباراتها المستقاة من معين المخزون الموروث، وما ترتب عليها من تكثيف الوعي الجمعي وصبِّه في عقل "الراوية" المُقولب بمفارقات زمنية تفصل بين المقولات الثلاث، وبين زمن تنفيذ القرار، إذ تختصر المسافة بخطاباتها التقريرية، ولكنها تضع النقطة الجوهرية للقصة من خلال الاسترجاعات الخارجية لحوار الشخصيَّات التي مثَّلت ماضيها وربطه بحاضرها!

اختزل القاص الزمن والأحداث بعمق وذكاء استطاع من خلالهما استغراق الحدث وصراعات الفتاة مع مجتمعها لقبول وتقبُّل "الرجل الظل" في حوار مكثَّف ومبستر تنعكس فيه رؤية المجتمع للزوج والزواج يحيلنا مباشرة إلى ترميم الصورة المشهديَّة للحدث التي عرضت فكرته الأساس وتركت الباقي لمرجعية المتلقي!

فالراوية عندما تقول: "فلم أحتر كثيرًا في اختيار ظلي" ففي هذا الكثير من المسكوت عنه، إذ تنضغط الأحداث ويُختزل الزمن الماضي في الحاضر،لأن القصة القصيرة جدًا غير مطالبة بقول كل شيء..ولكنها تحيلنا لكل شيء!

والتكرار يناقض الاختزال الذي هو من أهم خصائص "القصجة"،ولكنه هنا اتَّفق معه في تحقيق طموح القاص في إيصال فكرة للقارئ دونما تورُّط في الاستغراق والاستطراد..

فهو عندما يكرِّر الكلمات: "خالتي- والدتي- جارتنا" في دورة لولبية تتحدث

الأولى لتوافقها الأخريان، وكأنه أراد أن يعطي للراوية الشخصية الرئيسة دورا ثانويًا ارتضته مساهمة في تنامي زمنكيَّة وحدث القصة.

وتأتي المفارقة الصادمة في انتقاء القاص لكلمة "الظل" فيكرِّرها لست مرات بصور مختلفة يشق بها جدار الوعي عند المتلقي.

ويأتي بخاصية التقطيع أو التشذير المشهدي ليختزل زمنًا وأحداثًا أُخرَ يستفزُّ بها عقل المتلقي ليرمِّم الصورة، ويستجلب المعادل الموضوعي للقصة، وذلك عندما يقول: "تلبَّسني..كان ظلاً باردًا .. بعد نوم طويل في ظله الزمهرير .. اكتشفت أنه امتدَّ ليتلبَّس امرأة غيري ... خرجت عن سلطته الباردة فخلعته".

فهذا الحذف إنشاء الفراغات تنبئ القارئ بضرورة ترميمه ما يرى، ويستنتج بمخيِّلته ما كان ليكون لهذه المرأة من حياة بؤس، وقلق تحت ظل ذاك الحائط الزمهرير،ويأتي بالحذف الأخير الذي ينوه للخيال بالاستمرار في البحث عن نهاية دائرة هذه المرأة عندما يقول: "عدت لحرِّ حريتي أفتش في الهم عن ظل لحجر!".

أما في قصَّته "شاربان"[5] فهو يعرِّي الواقع باعتماده الرموز والاستعارات لشخصياته بطريقة تقترب من النكتة أحيانا فيمنحنا "لذة التوغل في سلوكنا وسبر غور محتوانا الاجتماعي الذي يلوّح عاليا في مواجهة النقد اللاذع"[6] فهو عندما يستفتح راويا: "كانت صغيرة عندما سمعت إحدى النساء تتفاخر بشاربي زوجها.. رجل شارباه يركز عليهما الصقر"، فأنما هو يكوِّن مادة خصبة لخيال المتلقي تشي بحلم المرأة بالحماية والقوة والعزة..يرتسم في "شاربي" الرجل المنتظر، إذ اهتم هنا بالبعد الخارجي للشخصية لتعبِّر عن توجُّهات ومعتقدات النص، فيسبغ عليها من اللوازم ما تتمحور عليه بؤرة الفكرة، ومن خلال الخطاب السردي يمنح القاص للشخصية بعدًا أيديولوجيًا إضافة لبعده النَّفسي المتأصل في مخيلة المجتمع، حيث يستثمر شيئًا من الموروث الشعبي بحيوية الصورة الواقعية التي تبحث عمَّا وراء هذه الهيئة من خيبات أمل لبطلة القاص الذي ألبس نفسه ثوب الراوي، وذلك عندما نسج حكايته في سرديته المتواشجة:

"في أعماقها ترعرع رجل بشاربين أسودين .. فكلما التقت فَتًى ألبسته شاربين من صنع خيالها.. ثم أغرت بهما الصقور!".

لتتقاطر خيبات الأمل بالمرأة الناشدة الوهم المزعوم الذي غرسته في ذاكرتها تصورات المجتمع.

ويُكسب الراوي أبعاد قصته أفقا أرحب بتكراره المرصود لكلمة "شاربان" التي جعلها "عتبة" لقصته لتتلاحم معها فيما بعد "شوارب" المتن "السبعة" فتنشر في تضاعيفها كمًا لا بأس به من التأويلات التصادمية التي لا تملك إلا أن تترك للأحلام أن تأخذ مسارها إلى أن يصدمها الراوي بموت هذه الأحلام في قوله:

"حين جاء لخطبتها كان صقر ما قد طار بالشاربين الحلم!
في أعماقها مات رجلٌ بشاربين أسودين!"

هو إذ يرسم "شخصياته من الخارج، ويرسم عواطفها وبواعثها، وأفكارها، وأحاسيسها، ويعقِّب على البعض الآخر"[7] ويتحرَّك من خلال الحكي وآليات القصّ من الافتراضي إلى الواقعي من داخل حركة الشخوص التي تتغير صفاتها بتنوُّع أثوابه المستعارة من فكر وخيال القاص ورؤيته لواقعه. فيعرج بنا لصورة متفائلة استقاها من حدث طريف إن بعُد عن ذاكرة المجتمع وثقافته لم يبتعد من كاميرا الرصد لدى القاص، فجعله رافدًا يخدم نصَّه الإبداعي وأفكاره التنظيرية لمجتمع مشرق كما يحلم ويرى!

لوحة من الجمال والأمل والإشراق تحدِّدها كلمات ثلاث "أجمل- جمال- جميل"، وأخرى من التفاؤل والاستبشار والاستقبال الإيجابي تحدِّدها ثلاث كلمات أخرى "وجه- أمام – مرآة"، وأفعال إرادية أضفت على اللوحة حركة صيرورية ملحة هي "أرادت – سرقت – وقفت – اقتربت – حدَّدت – سألت" في قصته "رفيف"[8] التي يقول فيها:

أرادت أن ترسم أجمل وجه
سرقت من أمها أحمر شفاه ..
وقفت أمام المرآة..
اقتربت منها..
حدَّدت بالأحمر معالم وجهها..
ثمَّ سألت المرآة عن جمال وجهها الذي رسمته!
ابتسمت المرآة مفشية وجه رفيف الجميل..

تنضح القصة بنصيب وافر من الأدوات الحركية،التي تسنى للقاص توظيفها، فشكلت ركنًا أساسيا من أركان القصة وهو "الحدث"، وإكسابها رحيقًا تمتص دلالته من بساطة الواقعة التي أُخذت منه!

يظهر صوت القاص كراوٍ متواريًا خلف الشخصية المحورية "رفيف" فبدا استحضاره لها انعكاسًا لثقافته ونفسيته وليس صادرة عن الشخصية نفسها.

ظهرت براعة الراوي في وصف مشهديَّة القصَّة بحرفيَّة واقعيَّة تقوم بوظيفة فوتغرافيَّة دقيقة، الأمر الذي أضفى على النص ثراءً وزخمًا حركيًا إيحائيًا، وفَّى بالتزامه بوصف اللحظة بكل دقائقها، لتكون نقطة التنوير مرهونة بحركة "رفيف" الدؤوبة نحو الجمال والسعادة. فالأفعال المنتخبة تدلُّ جميعها على الإرادة والعزم في قرار السعادة واستجلاب أدوات النجاح. القاص لم يستعمل مثلاً فعل: ودَّت، أو حلمت، أو تمنَّت، أو رجت، بل قال: "أرادت" ليؤكد فعل التحقيق، ثم جاء بفعل "سرقت" فلم يختَرْ مثلاً فعل: أخذت، أو تناولت، أو طلبت، بل سرقت لما لهذا الفعل من جهد وتجاوز وتكسير للعديد من القيود الاجتماعية والعرفية وإن كانت بعض السرقات مشروعة الأحقية..

ثم وقفت أمام المرآة، المرآة التي تمثِّل التحدي والمواجهة، هي الحياة، المجتمع، هي القدر.. اقتربت بإصرارٍ وتحدٍ وثقة؛ لتحدِّد مطلبها من الحياة، فما كان من الأخيرة إلا الاستجابة لفعل الإرادة والعزم.

و"الأم" هنا الحياة، السلطة العليا، هي اليد القادرة، فيمكن أن يكون الأخذ من الألعاب أو من الأخت، أومن سلة المهملات حتى! واللون الأحمر، لون الحرية.. الإرادة، القوة، البطش.. "للحرية الحمراء"، وكذا هو لون الشهوة واللذة والحب، حيث جعله مفسرا لأركان صورته وبث الإيحاء فيها(9) والشفاه، هي الكلمة، الصرخة، هي اللا والنعم. ومن هنا "تظهر مقدرة الأديب على الكتابة التي يجمع فيها بين البناء الفني وبين الفكرة والهدف وتناول الأحداث، ومعايشة الزمن والالتقاط من الواقع، بالإضافة إلى ما يضفيه على ذلك من تصوره الخاص وخياله المبدع".

ويستمرُّ الفاخري في تتبُّع خطوط التحوُّل الاجتماعي التي تتشكَّل من تعرُّجاته نفسيَّة وواقع المرأة وذلك عندما يروي لنا في قصته "خيانة":

"اشتكت لصديقتها جفاء زوجها لها، وحالة البرود التي تُثلِّج علاقتهما الزوجية..

نصحتها بأن تُسرف له في الغزل.. أن تغرقه في أحاديث الغرام مستعينة بنبضِ الشعراءِ.. بأنفاسهِم السَّاحرةِ..

انكبَّتْ على قراءة أشعارِ نزار قبَّاني.

بعد أسبوعٍ من نصيحة صديقتها كان زوجها يقول للقاضي:

الخائنة..
كانتْ طوالَ الليلِ تهذي باسمِ عشيقٍ تخونُني معه..
منشدةً غزله الصريحَ فيها، وهي تردد: قال نزار..
قال نزار!"[10]

تتعاطف هذه القصة بشكلٍ مباشرٍ مع مشاعر المرأة المركونة في زاوية باردة تعاني الإهمال والوحدة والاغتراب، راسمة بانوراما للمشهد المأساوي الزوجي!

وتمثل هذه الشكوى قطاعًا عرضيًا تستعرض بجرأة أهم خفايا الأسرَة الزوجية..

إن تتبُّعنا القصة من عتبتها الأولى "خيانة" نجد أن القاص حاول أن يرسم بهذا العنوان معْبرًا للعلاقات المتوترة بين شخوصه، ويلقي به على كاهل فكرنا عددًا من المعطيات المشفَّرة وحشدًا من المفاهيم المأزومة والمرتزقة وراثيًا من مخلَّفات مجتمع المرأة القلق، فبهذا العنوان نجد أنفسنا أمام حتمية أخلاقية هي نتاج مواقف ومنظورات مختلفة تسوقها إلينا دلالة العنصر المنتخب بقراءة "تُحيل إلى داخل النص وتوجه أفق المعنى"[11] إلى رؤية النص الداخلية للأشخاص التي كشف عن مكنون ذواتها من خلال أصواتها، فنحن لا نرى في القصة سوى أصواتٍ خمسةٍ!

صوت المدعي الزوجة، وصوت المدعى عليه الزوج الذي يتحول بقدرة قادر إلى مدعٍ، ولصوت الحكم من أهلها، وصوت القاضي الأخرس، وصوت العشيق الوهم!

فالراوي يتلبَّس أصواتًا خمسةً لكلٍّ منها لغته الخاصة التي تحمل مضامين وإيحاءات مترامية الاتجاهات، فالصوت الأول كان للشخصية المحورية صوت به من القلق والحيرة والألم ما تتكشّف عنه شكواها لصديقتها التي تمثِّل صوت المجتمع الأيدلوجي الثقافي، والصوت الأقوى دائمًا صوت الزوج غير المثقَّف الذي لم يقرأ ديوانا ولا قصيدة بحياته، ليأتي صوت العدالة الغائب الذي يكتفي بالصمت والمداهنة .

أمدَّ القاص سرديَّتَهُ بفيض من الأصوات التي تنشئ فضاء مرآويًا تنبثق من خلاله صور تمثيليَّة لحالة التوتر والقلق الأسري يدعمها التشكيل النصي لبؤرة الزمن، فالزوجة عندما اشتكت الثَّلج كان قد مرَّ على تكوُّنه أمدٌ ليس بالقصير، لينتهي لعذاب آخر بعد أسبوع واحد من الشكوى!

فهذا الراهن الزمني بين الأفعال "اشتكت – انكبت – تخون" يرسم معاناة امرأة تتكرَّر مأساتها في كل ركن وفي كل زاوية من زوايا الحياة.

وتبقى السلطة العليا دائمًا للرجل يقرّر لها كيف تكون، بأنظمته وقوانينه يصُوغ لها الحياة ويرسم لها الدرب الدقيق، وذلك عندما يشرع القاص مفتتحًا اللُّعبة اللولبيَّة لقصته "انطفاء" برؤيا سينمائيَّة حادة التشكيل والدلالة بجملة ملتهبة تحذيريَّة يوجِّهها صفعةً على وجه البنت البتول:

"شرف البنت مثل الكبريت..

كهذا تمامًا..

سحب العود على السَّواد الخشن.. فلم يشتعلْ

نظر مستغربًا..

أو هكذا..

سار على درب سابقيه..

رمى علبة الكبريت على الأرض..

نفث في الهواء متمتمًا:

أحيانًا يُداس الشرفُ.. هكذا"[12]

وحيث تستكمل الصورة مراوغتها وتشكيلها السينمائي تنتهي اللعبة إلى رسم نهاية غير متوقعة في المشهد: "فيدوس علبة الكبريت الخاوية!".

تتماهى هنا الرغبة في التخويف والتهويل مع ما تفرزه حركات البطل من إشاراتٍ ودلالاتٍ ومعانٍ، فتشكِّل شموليَّة الفكرة مستوعبة كل منظوماتها وفعالياتها داخل النص إذ عملت على تحديد مسار الإيحاءات وتخلُّقاتها المفرديَّة التي عملت على إثراء النص بمعطيات تحليلية وتفسيرية، وذلك من خلال فحص المشهد الأنموذج الذي يحتضن شكلاً تعبيريًا يتَّصل على نحو ما بالمرجعية الأيديولوجية للقاص، يتعهَّدها التوافق بين الداخل النفسي، وحركة النمو الفعلي على مستوى الخارج للنص المكثف القائم على العلاقات التبادلية للغة الموحية، الناجم عن تجربة صادقة تحمل أبعادًا نفسيَّة تتلحَّف بكبير من التوقُّع والإدهاش، لتقودنا جميعها إلى المفارقة الدرامية التي تخرج العمل إلى الإثارة والتشويق، وذلك في ربط الأحداث بين الواقعي واللاواقعي لتفريغ الذروة وخلق المتضادات، فمن الواقع أن تداس علبة الكبريت، ولكنه ليس من الواقع أبدا أن يُداس الشرف الذي جُسِّد في علبة الكبريت، حاملاً بهذا الفعل أنساق الدلالات والانفعالات التصادميَّة في عمق إحساس المتلقي، التي بدأها المشهد الأول في محاولة لتمثيل الفكرة البائسة التي لم يتواطأ الكبريت معها في تنفيذها، وإعلان نهاية حياة المرأة على سوادها الخشن!

وقد لا يكتفي الرجل بذلك فهو لا يتهاون في بيعها وشرائها خدمة لملذَّاته الخاصة.. أليس هو من "استلم مهرَ ابنته مساءً.. حرَّك شاربيه تفاخرًا.. في اليوم التالي كان يقدم المهر نفسه لعروسه الجديدة!"[13]

ففي هذه القصة المضغوطة تتوازى في مسرودها الأحداث مع اللغة المقتصدة لتنتقل بالمتلقي إلى حالة من الإدهاش حيث تتماهى أبعادها مع قيم وفكر هذا الرجل.

يكاد هنا يتساوى زمن الخطاب مع زمن القصة، إذ لم يعتمد على الحوار في قصته بل على تغطية مساحات الحوار بالحركة الدرامية المتنامية المتمثلة بالأفعال "استلم – حرَّك – كان يقدِّم" "حيث يشغِّل خاصية التراكب التعاقبي وتتابع الأفعال واستخدام الزمنية الكرونولوجية المتسلسلة"[14]، فصيغة الخطاب المسرود هنا دلَّلت على فكر وموقف الراوي وإن اكتفى بالرصد الخارجي لحركات الشخصية المروي عنها[15] لم يعمد لوصفها بإسهاب ولا تفصيل وذلك كما في وصفه "حرَّك شاربيه تفاخرًا".

بهذا نرى أن الفاخري قد رسم صورا حيوية لواقع المرأة الاجتماعي وذلك برصده لنماذج من الشخصيات التي تعاني عادات وتقاليد وقوانين هي غالبا ما تكون من صنع الرجل الذي تباركه النساء بحجة القوامة والضعف، فتكون القناعة بالقضاء والقدر، والرضا بالقسمة والنصيب، فيدين الفاخري هذه القيم المتخاذلة ويسعى للتطلُّع إلى طموحات غير خاملة، فيحمِّل قصصه ما يستطيع من حمولات ثقافية وفكرية وأخلاقية، ليقدم لنا رؤيته السيوسيونصيَّة في محاولة الاشتغال على نصوصٍ ببعض الإسقاطات الداخلية والخارجة وعرض رؤاه التي أقامت علاقات متباينة مع بعض المفاهيم الاجتماعية، ليمررها لنا من خلال آلته الإبداعية لترميم ما يعتري حياتنا من نقص وخلل، ويرسم لنا عوالمَ خاصة يقوم بإنتاجها بخلفيَّة نصَّيَّة تنطلق من مواقف كتابية متباينة بممارسات فعلية تتموقف وتجاربه التي تستنطق ذاتها من بلاط الحياة وعتبات المجتمع.

الخلاصة

1- يقنعك الفاخري من خلال نصوصه بأن القصة القصيرة جدًا ليست ترفًا أدبيًا بل هي استجابة منطقيَّة ووظيفية لمتطلبات موضوعية وذاتيَّة بثَّتها روح الحياة

والعصر.

2- شكَّلت التراكمات الاجتماعيَّة التي انغرست في وجدان الفاخري نسيجه العقلي بملامح وقسمات واضحة، ورؤية أيديولوجية خاصة به كوَّنت مرتكزًا حيويًا للبنية القصصيَّة وتحديد أبعادها الإبداعية.

3- ناقش الفاخري قضايا المرأة بنكهة ساخرة حينًا، وبكوميديا سوداء حينًا آخر، عرض ذلك على وجوه شخصيَّاته دون أن يُهمل بناء الشخصية الداخلي.

4- قدرة القاص اللغوية أمكنته من مسك قياد قصصه، فأجاد الضَّغط والكبسلة من خلال التلاعب بنظام اللغة المعياري، لتحْمل دلالاتٍ أكثرَ اتساعًا للواقع الذي نحياه.

5- أجاد القاص في تفريغ الذروة وإحداث الصدمة النفسية والفكرية التي تنطلق من مواقف كتابية متباينة تتموقف وتجاربه الحياتية الخاصة.

6- اعتنى الفاخري بعناوينه عناية لافتة للنظر مدركًا بحدسه الإبداعي قيمة هذه العتبة في مجريات الحبكة الفنيَّة.

7- استثمر الفاخري خاصية الحكي في قصصه فجعل منها فضاءً فسيحًا لسرديَّاته، ومنحها شكلاً فنيًا متميِّزًا.

8- حرص الفاخري على إيراد حدثٍ واحدٍ في قصصه؛ وذلك ليبعدها عن الترهُّل وربكة الحبكة، كما تميزت بالتركيز الإيجابي للأحداث والحوارات.

9- تميَّزت قصص الفاخري بالصدق مع واقعها الأمر الذي أدى إلى الإقناع بالشخصيَّات التي تعرضها على مسرح أفكارها.

هوامش:

* جمعة الفاخري :من مواليد 1966ف،اجدابيّ المولد والنشأة، يُعد من أهم الكتاب الليبيين في مجال القصة، والقصة القصيرة جدًا، ومن النشطين بتتبعهم المنجز الثقافي العربي الليبي،وترجمته ميدانيا بتفانٍ وإخلاص، له عدة مؤلفات منها:ربيع على جناحي فراشة،حبيباتي، رفيف أسئلة أخرى، حدث في مثل هذا القلب، اعترافات شرقي معاصر،امرأة مترامية الأطراف،الوجه الآخر للقمر،تقمصتني امرأة، وله تحت الطبع (أسير بقلب ملتفت).

(1) دراسات في القصة العربية القصيرة،مقاربات في الرؤية والشكل، رشيد أبو شعير(الأهلي للطباعة والنشر،دمشق سوريا،ط1999،1)ص135

(2) دراسة المعتقدات الشعبية بين النظرية والتطبيق،محمد الجوهري ،مجلة الفكر العربي،ع 37، ص557

(3) التأريخ الشفهي، ديفيد هينج، ترجمة:ميلاد المقرحي، مركز جهاد الليبيين، طرابلس ليبيا لا ط،

1989، ص 13

(4) رفيف أسئلة أخرى، مئة قصة قصيرة جدًا، جمعة الفاخري، منشورات المؤسسة العامة للثقافة، ط1، 2009، ص67

(5) رفيف أسئلة أخرى، الفاخري، ص56.

(6) الواقعية في القصة القصيرة، خمسون قصة قصيرة، عبد الرسول العريبي، الفصول الأربعة، ع47، ص113

(7) فن القصة، محمد يوسف نجم،دار صادر، بيروت، عمان،لبنان، الأردن،ط1، 1996، ص31

(8) رفيف أسئلة أخرى، الفاخري، ص 56

(9) ينظر الصورة الشعرية والرمز الّلوني، يوسف حسن نوفل، لاط، لا ت، دار المعارف القاهرة، ص34.

(10) حبيباتي، قصص قصيرة جدا، جمعة الفاخري، مداد للطباعة والنشر، طرابلس ليبيا، ط1، 2009، ص25

(11) استنطاق النص، عبد الحكيم المالكي، مجلس الثقافة العام، طرابل، ليبيا، ط1، 2008، ص133

(12) حبيباتي، قصة انطفاء، ص61.

(13) رفيف اسئلة أخرى، الفاخري، قصة "مهر" ص 89.

(14) خصائص القصة القصيرة جدا عند الكاتب حسن البطران، جميل حمداوي، دار السمطي للطبع والتوزيع، القاهرةن ط1، 2009، ص54.

(15) ينظر نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، مطبعة الأمانة، ط1، 1978، ص237.

المراجع

1- استنطاق النص، عبد الحكيم المالكي، مجلس الثقافة العام، طرابلس، ليبيا، ط1، 2008 .

2- التأريخ الشفهي، ديفيد هينج، ترجمة: ميلاد المقرحي، مركز جهاد الليبيين، طرابلس ليبيا لا ط،1989.

3- حبيباتي، قصص قصيرة جدًا، جمعة الفاخري، مداد للطباعة والنشر، طرابلس ليبيا، ط1، 2009 .

4- خصائص القصة القصيرة جدًا عند الكاتب حسن البطران، جميل حمداوي، دار السمطي للطبع والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009 .

5- دراسة المعتقدات الشعبية بين النظرية والتطبيق، محمد الجوهري، مجلة الفكر العربي، ع 37.

6- دراسات في القصة العربية القصيرة، مقاربات في الرؤية والشكل، رشيد أبو شعير، الأهلي للطباعة والنشر، دمشق سوريا، ط 1999.

7- رفيف أسئلة أخرى . مئة قصة قصيرة جدًا، جمعة الفاخري، منشورات المؤسسة العامة للثقافة، ط1، 2009 .

8- الصورة الشعرية والرمز الًلوني، يوسف حسن نوفل، لاط، لا ت، دار المعارف القاهرة .

9- فن القصة، محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، عمان، لبنان، الأردن، ط1، 1996.

10 نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، مطبعة الأمانة، ط1، 1978.

11- الواقعية في القصة القصيرة، خمسون قصة قصيرة، عبد الرسول العريبي، الفصول الأربعة،ع47

حسن المغربي

بتول

"لم أكن أستطيع أن أرفض، هناك فرق بين استجابتنا لأشياء معينة يطلبها شخص لا يهمك، في مكان ما، وبين استجابتنا لطلب من الحبيبة، في قلب الليل، في اللحظة التي تستسلم لنا، ويتحد جسمانا في واحد".

البرتو مورافيا

استيقظت "بتول" عند منتصف النهار، وعلى شفتيها ترتسم بسمة تفوح منها رائحة "الاكورديا" الموضوعة بشكل عشوائي على نافذة غرفتها، لبست معطفها الأزرق وخرجت نحو الحمام وهي تحمل أدوات التنظيف الخاصة بها، كانت أجواء القصر تبدو غير عادية، هدوء في كل مكان، لا يوجد عمال نظافة أو طباخون كما هي العادة، صالة القصر تكاد تكون مظلمة، إنارة غرفة الإفطار هي الوحيدة التي تظهر في نهاية الممر كما لو أنها قنديل "علاء الدين" في الليلة الحادية والثلاثين بعد الخمس مئة من حكايات "ألف ليلة وليلة"، غير أن ضوء الإنارة الشاحب الذي لا يكاد يقل عن الظلام، لم يكشف إلا عن أطياف تماثيل الرومان المنتشرة على طول الممر ، ثم ظهر كائن وسط تلك العتمة الضبابية، فتفرست "بتول" فيه بشيء من الوجس والذعر البارد ، وحينما اقتربت منه تبين لها بأنه لم يكن سوى تمثال خشبي يشبه "دونيا لوكرثيا" في رواية "امتداح الخاله".. هزت رأسها باستغراب وقالت في نفسها: ترى من جاء بهذا التمثال البائس، وفجأة، سمعت صياحاً بالخارج ! تجمدت في مكانها تراقب ما يحدث من بعيد، ومن خلال النافذة المطلة على الحديقة رأت عمال النظافة والطباخين يلعبون بأعضاء الحيوانات في المذبح القريب من القصر.. قطبت حاجبيها وأخذت تراقب الموقف كما لو أنها تسترجع مشاهد القتل واستخراج الأمعاء في رواية "الصخب والعنف" لوليم فوكنر، تلك الرواية التي تذكرها بحبيبها الشغوف بأعمال سارتر وكامو وبعض الروائيين الذين عبروا عن قرفهم نحو تفاهة الحياة المعاصرة، ثم تسللت "بتول" خلسة إلى حجرتها، ووقفت أمام المرآة تتأمل وجهها الرزين، ثم وضعت يدها على شفتيها بعناية ملؤها الحب، كانت تنظر إلى

نفسها بدون تحفظ، وبعدما خلعت ثوبها الأزرق المجهول الهوية وأرخت كعكة شعرها المتدلي خلفها وكأنها "جيشا" في فيلم لستيفن سبيلبرغ، ابتسمت وهي لا تستطيع الحصول حتى على صدى لعاطفتها المؤججة تجاه صديقها المنتظر في تلك الليلة، لكن بوسعها أن تتذكر انفعالها من جراء الإثارة بحيث تتجمد أوصالها، أخرجت أدوات الزينة من الدرج، ووضعتها على الطاولة، وبدأت تتزين بشعور فتاة لعوب في سن المراهقة، والشيء المقرف الذي رأته لحظة استيقاظها تحول إلى سرور وبهجة وفرح، شعورها وهي ترتدي الشاش الأبيض "الرغبة العميقة، الرغبة الأكثر حقيقية، هي رغبة الاقتراب من شخص ما" ذلك كان شعورها – شعور "ماريا" وقد أحست به، وهي مقتنعة بهذا الإحساس، وبالقوة نفسها التي أراد "باولو كويلهو" أن تحس "ماريا" بها، في رواية "إحدى عشرة دقيقة"، كل ذلك لأنها تنتظر في تلك اللحظات وصول صديقها الوسيم إلى غرفة نومها! لكن في لحظة ما ، تغير كل شيء، تغير ذاك الحلم الجميل وتحطمت أمالها ، حيث علمت من خلال حديث طائش بأن هناك من يسعى إلى حماية شبابيك غرف النوم في جميع أنحاء القصر وذلك بناء على تعلميات زوجها السكير، ذلك الرجل الذي لا يتقن أي شيء في الحياة خلا ثلاثة أشياء: شرب الخمر ومضاجعة النساء و التجشوء بصوت عال بعد الطعام.. لم تكن تعلم ماذا تفعل؟ لكنها استطاعت أن تبذل مجهوداً لتكبح السخط الذي راح يستولي عليها، وأخيرا وبعدما ابتلعت جرعة من الهواء البارد، قررت الهروب بطريقة تقليدية ساذجة، حيث تمكنت بدهاء كيلوبترا السابعة من الفرار بواسطة وسادة فارسية بالية، وحينما وصلت إلى حجرة الحراسة توارت خلف شجرة كبيرة حتى حل الظلام، وهناك حدثت نفسها عن لحظة الانتظار، وهمهمت بكلمات قريبة جداً من كلمات الربة "هيرا" قبيل لحظة سقوط ابنها الدميم وهي جالسة تنعى حظها على قمة الأوليمب، وعند الغروب لمحت رجال الحراسة يجلسون على مائدة صغيرة وبجانبهم بنادق وعصي واقفة كما لو أنها أسلاك شائكة وضعت حولهم ، وما هي إلا ساعة حتى سكروا، وأخذ بعضهم يمسك في عناق بعض، فانتهزت الفرصة وخرجت من بينهم وهي تردد أغنية "جيتنجالي": "لقد مضى النهار، وزحف الظل فوق الأرض، وحان وقت ورودي النهر لأملأ جرتي".

نبيلة سالم الطاهر

البنية النصيّة في قصة "بتول"

للقاص الليبي حسن المغربي

- **حكاية القصة**



حسن المغربى

تقدم قصة "بتول"[1] لحسن المغربي حكاية امرأة "أميرة" تعيش حياة تقليدية بقصر محاصر بحراس، متزوجة برجل سكّير هو صاحب القصر ذاته، يكبح جماح نفسها، فتفكر بالهروب من واقعها عند حلول الظلام.

عبر الرحلة السردية المتميزة بحضور واصف معبّر، سنجد القصة تقارب الواقع الاجتماعي وتصور أمامنا بعض المشاهد والصور التي عبرها يتجلّى حال المرأة اليوم، ليعبر عن رؤية شخصية "بتول"، في كل امرأة محاصرة بحياة تقليدية مكبوتة ساذجة، تسيرها أوامر رجل غير مؤهل لذلك.

عبر الشخصية الرئيسة في القصة، نجد الحدث المركزي يتأس عبر حوار مونولوجي يهئ بروز انشطار الذات إلى ذاتين، إحداهما تستشير الأخرى وتشاركها الرأي، ويكشف عن استحضار الماضي ومقارنته بحاضر بائس.

- **سيميوطيقيا العنوان**

يعد العنوان عتبة نصية تؤدي الدور الرئيسي في بناء النص، وتسهم في إنتاجه، وعليه فإن العنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة[2]. وإذا تأملنا عنوان القصة "بتول" فسنجد أن له بعدين: بعد دلالي خاص، وبعد دلالي عام، كما ينطوي على مفارقة متضاربة من خلال بنية تقوم على التصادم بين كوكبتين مختلفتين على المستوى الديني والحضاري؛ إذْ يعني

مصطلح "بتول" لغوياً: المرأة المنقطعة عن الرجال، المضربة عن الزواج، وهو صفة مريم العذراء؛ لكن بتول بالقصة لم تكن كذلك لأنها كانت متزوجة وكان لها صديق تنتظره برغبة قوية، وفي هذا تغاير واستبدال للقيم الدلالية لمعنى بتول.

بما أن العنوان لم يكتب اعتباطاً فإن حسن المغربي يجعلنا نتساءل: لماذا اختار هذا العنوان؟ ومن أين التقط هذا النمودج؟ هل هو واقعي أم خيالي؟

يتشكل العنوان من كلمة واحدة، اسم علم عربي "بتول"، يحمل دلالة القوة والتحمل ثم التفرد، وهذا ما يقرب "بتول" بطلة القصة من ذهن المتلقي، إذْ تمثل شخصية أنثى قوية صابرة رغم مرارة واقعها.

تم استقطاب النموذج الديني "البتول/ السيدة مريم"، ومناظرة هذا النموذج مع أي أنثى تحمل صفاته، فأشارت مناظرة التماثل إلى ما كان وما يجب أن يكون.

من الملاحظ أن القاص حسن المغربي عمد إلى استخدام التكرار المكثّف لكلمة "بتول" في متن النص، حتى تظل هذه الكلمة عالقة في ذهن المتلقي يتردد صداها في ذاكرته أثناء وبعد زمن القراءة.

- **الشخصية والتوتر**

بما أن الحدث الرئيسي في قصة "بتول"، ممهد له بسرد أحداث ثانوية، فإننا نتلمس عبر المقطع الأول من القصة وبعد استيقاظ "بتول" عند منتصف النهار، دافعاً للتوتر: "كانت أجواء القصر تبدو غير عادية، هدوء في كل مكان، لا يوجد عمال نظافة أو طباخون كما هي العادة، حالة القصر تكاد تكون مظلمة، إنارة غرفة الإفطار هي الوحيدة التي تظهر في نهاية الممر "..." غير أن ضوء الإنارة الشاحب الذي لا يكاد يقل عن الظلام، لم يكشف إلا عن أطياف تماثيل الرومان المنتشرة على طول الممر، ثم ظهر كائن وسط تلك العتمة الضبابية، فتفرست "بتول" فيه بشيء من الوجس والذعر البارد".

إن الظلمة التامة باستثناء ضوء الإنارة الشاحب الذي لا يقل عن الظلام في غرفة الإفطار، والعتمة الضبابية التي لم تكشف إلا عن تماثيل الرومان، كلها تمثل أجواء معتقة برائحة الخوف محفزة للتوتر والانفعال، ومما زاد توتر "بتول" هو سماع صياح بالخارج، والصياح صوت مرتفع أعلى من الصراخ وأدق دلالة، ونسبته للبشر تنبئ عن الحيوان المندس في عمق ذلك الإنسان: "وفجأة سمعت صياحاً بالخارج!

تجمدت في مكانها تراقب ما يحدث من بعيد، ومن خلال النافدة المطلة على الحديقة رأت عمال النظافة والطباخين يلعبون بأعضاء الحيوانات في المدبح القريب من القصر".

إنه مشهد دامٍ يبعث الرعب والخوف ويذّكر بحوادث اقتتال، إن هذا المعطى يصلح كأرضية لتأمل المشهد الصوري ومشاهدة ضراوة البؤس وخلو القصر الذي يحيل إلى فراغ ذاتي لـ"بتول" أي امرأة كانت.

في غياب التكافؤ بين بتول وزوجها يغدو الأمر جليّا في عدمية تكافؤ الرجل والمرأة، وهذا حافز آخر للتوتر وانفعال الشخصية، تنبئ عنه لغة مراوغة حمّالة أوجه.

نلحظ اعتماد القاص حسن المغربي على شخصية مركزية بوصفها بؤرة البنية النصية، التي تنمّي تقاطع النص المحلي بالواقع إذ تبرز الأكثر توثراً وابتعاداً عن الآخرين؛ إذ "إن شحنة النص التي تنتقل بين الشخوص، تشمل على الكثير من الثبات في قراءتها لهم، إن ثمة حالة الموازاة في كل هذه الشخوص"[(3)]، فشخصية الزوج "الثانوية"، لم تكن حاضرة إلا بجوار "بتول" مع ذاتها، وكذلك شخصيات عمال النظافة والطباخين والحراس، كلهم شخوص لم تتقاطع معهم ولم تلتق شخصية "بتول" معهم بأي نقطة، إنها موازاة، فهم يعيشون حياة وهي تعيش حياة، ورغم أنها لم تخرج عن دائرة القصر، إلا أنها تخطط للهرب من كل تلك المخاوف وعالم الواقع براح واسع بعيد عن التوتر.

- **الفضاء المكاني وحصار الذات**

إن الدلالة المكانية في قصة "بتول" أسهمت في إنتاج بنية النص وبناء المشاهد بدقة محكمة؛ إذْ إن "الإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى به شيء ما، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"[(4)]، فكان القصر هو المسرح المكاني الذي انطلقت منه أحداث القصة وتكاد تكون الأحداث بكاملها حدثت فيه فهو يمثل بؤرة الدلالة المكانية التي ترمز للعيش بالمدينة وتشير إلى الحصار الذاتي للمرأة التي تعيش فيه، إذْ يمثل القصر ذاك المكان الضيق المحاصر بسور وحراس، على عكس المكان المفتوح الذي يحيل إلى التوسع والفسحة.

القصة لم تقتصر على ذكر القصر فحسب، بل تعمّد القاص للخوض في تفاصيل مكانية قريبة من الشخصية "بتول" بطلة القصة، إنه يحيلنا إلى فضاءات

ثانوية مغلقة "وحينما وصلت إلى حجرة الحراسة توارت خلف شجرة كبيرة"، وإذْ إن تغير "الأحداث وتطورها يفرض تعددية الأمكنة واتساقها وتقليصها "..." بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر الذي يلتقط منها"[5]؛ فإن هذه الفضاءات تشير إلى خصوصية مكانية، تتجلى عبر استفتاح القصة بسرد استيقاظ بتول مرتسمة على شفتيها بسمة تفوح منها رائحة "الأكورديا" الموضوعة على نافدة غرفتها: "استيقظت "بتول" عند منتصف النهار، وعلى شفتيها ترتسم بسمة تفوح منه رائحة "الأكورديا" الموضوعة بشكل عشوائي على نافدة غرفتها"، فالغرفة مكان مغلق بينما النافدة تمثل مكان مفتوح متعلق بفاعلية مكان مغلق، لأنه وإن كان مفتوحاً فهو محاصر بحماية إطار: "هناك من يسعى إلى حماية شبابيك غرف النوم في جميع أنحاء القصر". إن كان يشير ذلك المكان بالتنفس وعبره تفوح رائحة "الأكورديا" إلا أنه يظل مغلقاً لأن الغرفة جزء من القصر المحاصر بطبيعة الحال.

فضاء الممر التي تنتشر به تماثيل الرومان كان هو الآخر فضاء مكانياً مغلقاً، يُعدّ عنصراً بانياً لتأثيث الفضاء المكاني الرئيسي "القصر" ويشير إلى نوع من الغربة النفسية والروحية عند مرور "بتول" به وهو موصوف بالظلام، إنه يحيل إلى حصار ذاتي، نفسي عميق.

بالرغم من كل هذه الفضاءات المغلقة يتطرق القاص حسن المغربي إلى مكان مفتوح ختم به قصته: "فوق الأرض" هذا المكان المتسع الذي لا يحده إطار إشارة منه إلى الرغبة- رغبة الأميرة "بتول"- في الخلاص والنجاة والتحرر: "زحف الظل فوق الأرض ، وحان وقت ورودي النهر"، أما النهر ذاك المكان العميق فيشير إلى الطهارة والنقاء والارتواء بماء عذب بعد العطش: "لأملأ جرَّتي".

عند كسر نمط دلالة الارتفاع يتم استبدال القيم المكانية، إذْ إن "قمة الأولمب" التي تمثل مكاناً مرتفعاً يوحي بالفسحة والراحة، يستحضرها القاص باستبدال قيمها لتدلّل على مأساة وتوتر، فكما يبدو أن النظرة الطبيعية لحياة أميرة بقصر، هي حياة راحة ودلالٍ، إلا أنها لم تجد حياة الرفاهية هناك بالقصر، كذلك "قمة الأولمب" لم تكن مكاناً للفسحة والراحة رغم ارتفاعها، بل كانت مكاناً تنعي فيه الربة "هيرا" حظها قبل سقوط ابنها الدميم: "وهمهمت بكلمات قريبة جداً من كلمات الربة "هيرا" قبيل لحظة سقوط ابنها الذميم وهي تنعي حظها على قمة الأولمب".

إذنْ المكان في القصة ليس مجرد موضع جغرافي أو هندسي، بل يحمل في ثنياه تقنية عالية تحقق سمة جمالية في النص إذا أجيد استخدامها، إذْ إنه ليس "بناء خارجياً بريئاً أو حيزاً محدد المساحة"، بل هو كيان من الفعل المعبر والمحتوي على تاريخ ما، ويحتاج مثل هذا المكان إلى حيز مادي يتوضح عبره وينمو فيه، فالمكان في الفن اختيار، والاختيار لغة ومعنى وفكر[6]".

- **زمنية الأحداث وترابية السرد**

لا يستمد الزمن قيمته من كونه مدى تسير فيه الأحداث وفق تصورات عادية في الأفعال، إنما هو فعل يتجلى فيه انجاز الأفعال في زمن يشكل جدلية ترابية؛ ينتج عن كل هذا فعل يتم بناؤه بفاعلية تسعى لكشف الرؤى وتؤثث بمداد الإبداع نتاجاً جديداً.

تسرد القصة بدايةً، استقاظ "بتول" في زمن محدد: "عند منتصف النهار"، هذا الظرف الزمني الذي اختاره القاص، متصل بزمن فيزيائي وقد ورد هنا التحديد "عند منتصف النهار" حاملاً صفتان: إحداهما اشارية تدل على الزمن المادي الذي احتضن حدث الاستيقاظ، والأخرى إيحائية تومئ إلى أبعاد قد تظهر من وراء اللفظ

التصريحي المخول لوقوع الفعل عند منتصف النهار، دون أن يعلم أحد من أمر الاستيقاظ شيئاً، فالجميع كانوا منشغلين.

عند تشبيه غرفة الإفطار بـ"قنديل علاء الدين" في إنارته الخافتة وسط الظلام، تم التعلق تناصياً بزمن أسطوري "الليلة الحادية والثلاثين بعد الخمس مئة" من حكاية "ألف ليلة وليلة"، هذا البعد الزمني يعيد سيرة أسطورية تتقاطع ظلمة ليليها بظلمة ممر القصر، ونور "قنديل علاء الدين" بنور غرفة الإفطار، والجدير بالملاحظة أن البعد الزمني المحدد "عند منتصف النهار" حيث الممر مظلماً، يتقاطع ويتقارب مع منتصف ليالي ألف ليلة وليلة (531)، وهذه تراتبية سردية تكشف عن تجلي بعض الظلمة بنور خافت في القصتين، أما سير الأحداث وتواليها لن يوقف البعد الزمني عند وقت محدد، بل سيتنامى إلى ما بعده من أوقات "ليلية" تمنح فرص النجاة.

تتناص الأحداث، فيثير الليل بغسقه كل شوق وانتظار: "في تلك الليلة (...) تنتظر في تلك اللحظات صديقها الوسيم إلى غرفة نومها! ". هنا تحدد زمن الانتظار في"لحظات"؛ لكن سرعان ما تخطى الأمل في "لحظة": "لكن في لحظة ما تغير كل شيء، تغير ذاك الحلم، الجميل، وتحطمت آمالها، حيث علمت من خلال حديث

طائش بأن هناك من يسعى إلى حماية شبابيك غرف النوم...". هذه اللحظات تمثل زمناً محدوداً غير مفتوح، يدلّل على سرعة الأحداث وتواليها، بتراتبية سردية تطرح تلك الرؤى التي تصور الوسط الاجتماعي المحاصر بقيم تقليدية جائرة تطرح سيطرة القيم الثابتة، والرغبة في التحول، عبّر عنها القاص بأفعال ماضية تشكل حركة زمنية تعبر عن سيرورة الأحداث وتشير إلى زمن "أصبح فاصلاً من جملة الفواصل المنظمة لوثيرة الزمن الكوني[7]" حيث إن الزمن الأسطوري يتقاطع مع الزمن الفيزيائي في القصة باستحضاره مخزون الذاكرة، اعتماداً على الخلفية النصية للقاصّ.

لقد استخدم القاص حسن المغربي أسلوب التسلسل الطبيعي "وقد أسهم هذا النمط من السرد في فهم الأحداث زمنياً[8]"، ومكّن المتلقي من الوصول إلى دلالات عديدة ومتنوعه، إذْ نجد الاستغلال في الحركة الزمنية بالقصة يجسد المفارقة الزمنية أحياناً. إذْ إن تقنية الاسترجاع والاستباق تعكس بعداً وظيفياً جمالياً يشير إلى مؤشر المدة الزمنية باسترجاع الذاكرة للماضي في المقطع التالي: "رأت عمال النظافة والطباخين يلعبون بأعضاء الحيوانات في المذبح القريب من القصر.. فقطبت حاجبيها وأخذت تراقب الموقف كما لو أنها تسترجع مشاهد القتل واستخراج الأمعاء في رواية "الصخب والعنف" لوليم فوكنر ، تلك الرواية التي تذكرها بحبيبها الشغوف بأعمال سارتر وكامو وبعض الروائيين الذين عبروا عن قرفهم نحو تفاهة الحياة المعاصرة".

إن وقوع الحدث الثاني وهو استرجاع الذاكرة للوراء، قد وقع بعد الحدث الأول وهو رؤية المشهد ورصد حكاية الشخصية التي تحكيها بلغة صامتة في داخلها، بالإشارة إلى استرجاع مشاهد القتل لتصوير مشهد درامي عند لحظة التوتر في الحدث إذْ ينطلق القاص من خلال الوصف المشهدي أو الوصف للحدث، مع استخدام تضييق طاقات بؤر الحكي، أو من خلال مشهدية تعكس الفجيعة [9] أحياناً: "فجيعة مشهد القتل"، والاشمئزاز أحياناً أخر: "الاشمئزاز من تفاهة الحياة المعاصرة"، فيتشكل كل حدث وفق لحظة زمنية خاص به، "وينفتح الخطاب على الزمن الماضي البعيد، ويترك العنان للذاكرة تسترجع ما خلت به[10]" من آثار محسوسة تعكس الوضع البائس.

- **التناص وانفتاح النص القصصي**

يرتبط التناص ارتباطاً عضوياً بالنص الحاضر عبر دلالات الحضور والغياب حيناً والهدم والبناء حيناً آخر، إذ يكتنف النص القصصي الحاضر نصوصاً عدة من روايات وأساطير مختلفة يمكن من خلالها استكشاف علاقات التفاعل واستحضار النص السابق من خلال النص اللاحق.

ولما كان النص رسالة لغوية إشارية تنحاز فيه اللغة إلى الإنزياح والتأويل بوصفه جوهر التناص على حد قول تودوروف، فإنه في هذه الحالة سيكون قريباً من قول جيرار جينيت في التناص بمفهوم التعالي النصي إذْ يمثل "معرفة كل ما يجعل النص في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص[11]".

هذا ما نلمسه جلياً في قصة بتول، التي يعمد القاص حسن المغربي إلى استدعاء كثير من الروايات واستحضار بعض أحداثها، فتنكب قصته في ضوئها.

أول اشارة تناصية يشير إليها السياق قد تكلمنا عنها في بند "الزمن"، وهي استحضار حكاية "ألف ليلة وليلة"، أما رواية "امتداح الخالة" وتشبيه التمثال الروماني الخشبي بـ"دونيا لوكريثا" إحدى شخصيات الرواية، فهو من باب الدلالة على انعدام التجاوب، إذ صور مشهد من مشاهد الرواية عدم تجاوب "دونيا لوكريثا" مع ابن زوجها الذي أراد تقبيلها بمناسبة عيد ميلادها الأربعين.

إن استدعاء شخصية "ماريا" من رواية "إحدى عشر دقيقة" يتخطى حواجز الغياب ليمجّد حضوراً يُضفي على الدلالة اللفظية دلالة معنوية يتقاطع منها إحساس "بتول" بالرغبة الحقيقية مع إحساس "ماريا" بوصفها بطلة الرواية، والتي تعيش كل يوم عدة رغبات.

إنه مقطع تخرج فيه "الأنثى" عن سيطرة الموروث الذكوري (سلطة الذكر)، من خلال الاكتفاء بالخصوصية الذاتية، التي تجسد حسياً ما تشعر به الشخصية وترتسم عبره فقط كل ما تتلقاه الحواس، لتحقيق ذاتها: "ثم تسللت "بتول" خلسة إلى حجرتها ووقفت أمام المرآة تتأمل في وجهها الرزين، ثم وضعت يدها على شفتيها بعناية ملؤها الحب، كانت تنظر إلى نفسها دون تحفظ (...) ابتسمت وهي لا تستطيع الحصول حتى على صدى لعاطفتها المؤججة تجاه صديقها المنتظر في تلك الليلة، لكن بوسعها أن تتذكر انفعالها من جراء الإثارة بحيث تتجمد أوصالها، أخرجت أدوات الزينة من الدرج، ووضعتها على الطاولة، وبدأت تتزين بشعور فتات

لعوب في سن المراهقة، والشيء الذي رأته لحظة استيقاظها تحول إلى سرور وبهجة وفرح، شعورها وهي ترتدي الشاش الأبيض"، "الرغبة العميقة، الرغبة الأكثر حقيقة، هي رغبة الاقتراب من شخص ما" ذلك كان شعورها – شعور ماريا وقد أحست به، وهي مقتنعة بهذا الإحساس، وبالقوة التي أراد باولو كويلهو أن تحس ماريا بها".

في لحظات الانتظار الأخيرة للهروب، يبرز التناص في السرد مع ما يحدث من توتر وخوف "الربة هيرا" التي كانت حزينة على ابنها كما تقول الأسطورة اليونانية. عبر هذا التفاعل النصي تبرز أهمية تلك النصوص الغائبة بوصفها نصوص تمارس الهجرة[12]، فيثبت حضورها ذهنياً زمن كتابة "النص الحاضر" إذْ إن لهذه النصوص القدرة على إعادة تشكيل النصوص التي هاجرت إليها، فتنكتب "النصوص الحاضرة" في فضاء النصوص الغائبة.

الهوامش:

(*) باحثة ليبية.

1- حسن المغربي، بتول، مجلة رؤى الثقافية، العدد 16، مايو/ يونيو، 2015م.

2- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد25، العدد3، 1997، ص.79

3- رامز النويصري، قراءات في النص الليبي (مقالات)، الجزء الثاني، الناشر: مجلس الثقافة العامة، الجماهيرية العربية الليبية، ص.140

4- خالد الكركي، الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول، العدد4، 1984، ص.125

5- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مركز الثقافة العربي، بيروت، 2000، ص.62

6- ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1986، ص.8

7- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، ط1، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص.7

8- صبحية عودة زعرب، النص بين التأويل والتحليل والتلقي، الناشر مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العربية الليبية، 2008، ص.41

9- يُنظر: عبد الحكيم المالكي، السرديات والقصة الليبية القصيرة نحو مدخل للتقنيات والأنواع، الناشر: مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العربية الليبية، 2006م، ص47، 48

10- صبحية عودة زعرب، النص بين التأويل والتحليل والتلقي، مرجع سابق، ص42 .

11- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، الدار البيضاء، دار توبقال،1985 ، ص90 .

12- يُنظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، الجزء 3، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط2، 1996، ص198.

الكيلاني عون

إسكافيٌّ بين هزائمِ النّسَّاخ

ما أناديه لا يستمع لبعض الحروف
أكلَّما ناديته
سقطَ جبلٌ في باحة النوم؟
سأكوِّر الكلمات جميعاً وأُلقي بها في وجه قلبي إذاً
وأسمعها كاملةً وحدي قبل الحرب
أو بعدها
وأنتَ أيها الشتاء سأغطي عظامكَ بصوفٍ
لا عهدَ له بذاتهِ وأُحرق النارَ بأخرى أكبر
من فضيحةِ
هذه الأسواق كلها
لا أرتبكُ في الغابة وأنا أُحصي الأسماكَ
مطعونةً باعتلالِ الكسوف
دهاءٌ مربوطٌ إلى شجرةِ الغيم حصاناً يصهل نقاهةَ الردِّ
ما أُناديه سأناديه رغماً عنه
لا حيلةَ له ليضحكَ أو يبكي
لانجاة من صلح القتلى مع القتلى والأحياء مع ما كنزوه
لشيخوخةِ الضّبط مذ هم يتنفّسون هباتٍ سُرِقَتْ
من فراغ الصيحة
أضاعوا نقودَ الفطنة وأعياداً تدحرج براميلَ الكافور الدهَّان
شعوبٌ تتدحرج
أنفاقٌ تَزجّ بالضوء في أكاذيبه وتتدحرج

ظلالٌ تنحني وتتدحرج
كَرَّاءُ ماصدَّقته الشاحناتُ يتدحرج
أنباءٌ مسروقة تؤوِّل هرجَ التدوين
حروفٌ تنحسر عن زعم الرحّالة
خلفٌ أمامَ نياشينِ الرمال
أأنذرتُهم أم مكَّنوا علفَ الممتهَن؟
ما أناديه سأناديه وحده بكل ما لديه من بناتِ السفن
على أهبة الرقص منذوراً لبياض الأزرق
يعرفني لا يعرفني وأناديه
أرسمه قبل الدهاليز
وأُقارن بينه وبين الملح وأخذله بأسماء الطير الأخرى
وأُسْمِعَه عاداتَ الميازيب
أُعلِّمه شكَّ النرجس بذَكَر اللُّبان
أكتمُ عليه حورياتٍ أسرى
هُنَّ أسرى لا أكثر يخلبنَ كسلَ القُبل لا أكثر
يروِّحنَ عن جمالهنَّ بجمالٍ أكثر
سأكتم عليه الحجلَ القربان وأعجن نومه كمن يُشْرِك بالعفو
أقايضُ فكاهته بشروحِ الفكاهة
أرويهِ على مشارب نفسه كنفسهِ
وأَرِثه كما ترثُ المناديلُ المآقي
ثم أطعنُ ما بيننا من حبق المساءلة أسبي مرشدَه
لوكيلِ البروج وأضع بين يديه اقتفاءً
مدعوّاً لفصاحة اللذع الريَّان
كيف أُوثق جزيته ما أناديه؟
لا أرى دنانيرَ غفلته، أحسبه يمشِّط سكينةَ الأشباح

ورقٌ أشباح

وسعاةٌ أشباح

لهم ما تركوه من قنص الفيافي

وأقفالٌ تُدهَن بالزّيت لتفتضّ المفاتيحُ بكارةَ

ما ستجده من مؤونةٍ فرَّتْ بجلد غرائزها

سأُقوِّله ما قاله خلسةً للمحاذير قاطبةً

أُقلِّمه كأظافر النوم في خميس الرذاذ

وأقول له ولهم :

لا تشتروا أبواباً من دكاكين أشتري منه االأبوابَ

وحدي

أُكدِّس فيها جواريَّ كأنصابٍ أُكسِّرها وحدي

وأُدرِّبُ قدورَ المجازات إسكافياً بين هزائم النُسَّاخِ

لأبلونَّهم بدهاءِ النجَّارينَ

وعزائم المجاز

ناثراً الكُزبرةَ والحنّاءَ كضيوفِ الهدير

لطيورٍ من دراويش الكناياتِ

لأعيثَنَّ فرحاً بعمر الأليف

لأكلِّمنَّ طبولَ الرعد الحلاَّق

مذ أطبقتْ أنثايَ على زلَّةِ الحصن خطراتِ البنفسج

نعمةِ التيهِ البندقِ سيَّافِ اللحظات

وتفّاحُها لا ينام

مذ أطبقنا على شغبِ الصّعتر غيظِ الحُجَّاب المُرسَل

أدرنا الدفَّةَ للممسوسينَ بما سمعوا.

عائشة إدريس المغربي

"..."

لدي حلمتان

من البندق على جسد

مخلوط من الحليب وشوكولا "نوكيا دارك"

المصنوعة من الكاكاو الأصلي من حضارة "ازديك والمايا"

بنسبة نقاء 90 في المئة مضافاً إليها الذهب

فأبدو بلون أسمر خفيف

تربط الشمس شالها على خصري

لدي إطلالة على كوكب "السيروتونين"

واللذة السائلة على الندى

لدي قطيع من الوعول الشاردة

تجري في قدمي

لدي شاطئ أزرق نقي

يطلّ من مدينة برتقالية

تضئ مثل قوقعة

يغطيها النخيل والمانجو



By Artist Ai, St.Croix - United States

لدي طاولة بيضاء

يرفع الريح سروالها المنقّط

لدي كأسان من الموخيتو الإسباني يغرق في النعناع

وروحك قبالتي

تنتظر أن ترتدي جسدك

لدي شمس تسكب آخر قطرة عسل في الكأس

قبل أن يغرب المشهد

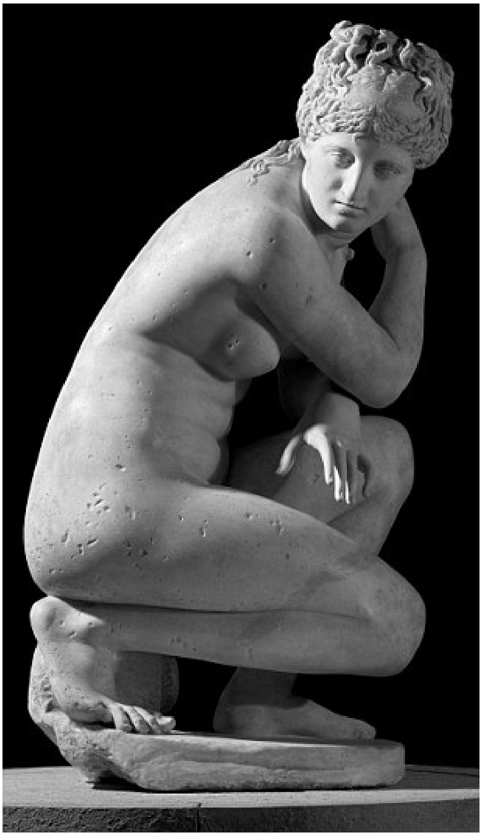
من شاشة الخيال.

خالد الشريف

العري: هاجس فني عابر للتاريخ

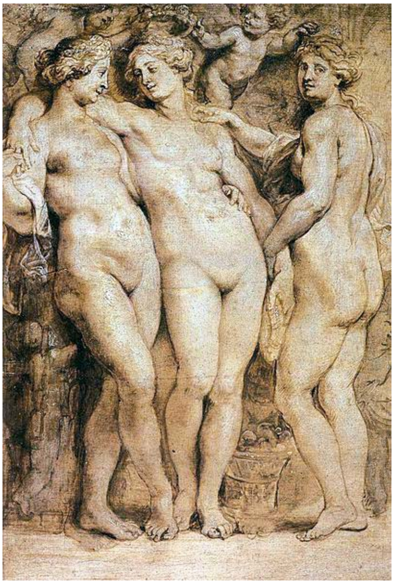
العري في الفن قضية معقدة وشائكة، تحمل جوانب متعددة، إذ أن المسألة أكبر من مجرد لوحة أو منحوتة جسد عار، بقدر ما هي قطع فنية تعكس أبعادًا جمالية ثقافية، يراها البعض عنوانًا للإثارة والإباحية، فيما يتذوقها آخرون كأعمال فنية تعبر عن جمال الإنسان وتحرره، حسب طبيعة المنظار الثقافي الذي ينظر به كل مجتمع إلى الجسد العاري.

العري في فن الإغريق


أفروديت

يظهر أن للعري تاريخ غابر مع الإنسان، إذ تخبرنا الآثار التي تركتها الحضارات القديمة أن التصوير الأيقوني للعري كان هاجسًا قديمًا قدم الإنسان، حيث وجدت جداريات كهوف في مصر والهند واليابان، تصور أجسادًا عارية. لكن العري كفن دقيق لم يولد إلا مع الإغريق، الذين كانوا يصورون آلهتهم الأسطورية، المذكرة منها والمؤنثة، بصريًا على شكل رسومات ومنحوتات، ككائنات سماوية مثالية ترمز للطهر والعشق الإلهي، كما نرى ذلك في التماثيل الفخارية لأسطورة "أفروديت"، التي تظهر امرأة فاتنة الجمال عارية كما ولدتها أمها.

تناولت أيضًا منحوتات الإغريق أجساد المحاربين، يظهرون وهم عراة



الحسناوات الثلاث لـ peter paul



تمثال الحسناوات الثلاث

ببنياتهم الجسمانية القوية، أو كشهداء معارك يستحقون الاحتفاء بأجسادهم عارية، وبخلاف فن التعري المرتبط بجسد المرأة، كان الإغريقيون يضفون قيمة أكبر على جسد الرجل، للإحالة على القوة والجمال الذكوري البطولي.

بالإضافة لذلك، تعطينا اللوحات والتماثيل، التي خلفها اليونانيون القدماء وراءهم، نظرة عن الشهوانية المتحررة، التي كان يعيشها الإغريق تصل درجة الإباحية، حيث نرى في أعمالهم المصورة مشاهد القبلات والعناق والغزل وغيرها من جوانب الحياة الجنسية.

العري في فن العصر الحديث

مع انتشار المسيحية بين الرومان، تراجع العري في الفن، بسبب التحريم الديني للجسد العاري، كبؤرة للنجاسة، إلا أن الكنيسة سمحت برسم آدم وحواء وهما يغطيان على عوراتهما بعض الأعشاب، مثلما أيدت تصوير مريم العذراء وهي ترضع طفلها، لكن دون أن يظهر جسدها عاريًا بشكل كامل.

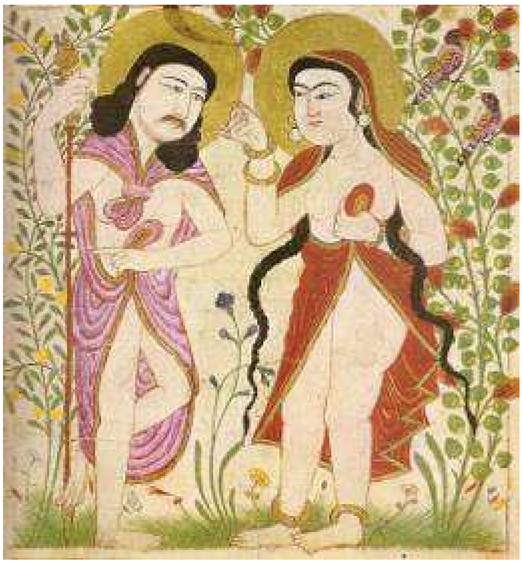
لكن بانتهاء القرون الوسطى وبداية عصر النهضة في نهاية القرن السادس عشر، عاد التعري في الفن إلى أوجه من جديد، ليس فقط كلوحات تعكس جمالية جسد الإنسان، بل كسلاح لمواجهة الكنيسة، حيث كان مايكل أنجلو أول من تجرأ وقام

برسم السيد المسيح ونحت له تمثالًا عاريًا تمامًا، قبل أن يقوم معارضو الإصلاح الديني بتغطية أعضائه التناسلية.

ثم بعد ذلك، صار العري في النحت والرسم "موضة" جديدة، تزيل شيئًا فشيئًا كل قيم الاحتشام والدنس التي أضفتها الكنيسة على الجسد العاري، وأصبح الفنانون يتفننون في تصوير أبطال الأساطير اليونانية والرومانية وهم عراة، بجانب الحوريات الإغريقية.

ومع حلول القرن الثامن عشر والتاسع عشر، أخذ التعري في الفن يتطور وفق أشكال وأبعاد مختلفة، فظهرت مدارس فنية عديدة، كل حسب رؤيتها للجسد، منها مدرسة الإنسان الطبيعية التي تصور الأجساد العارية كجزء من الطبيعة والنقاء الفطري، والمدرسة الاجتماعية الناظرة للجسد العاري كمرآة لوضعيات اجتماعية، مثل الفقر والبراءة والبساطة والبؤس، وأيضًا هناك المدرسة الشبقية الرومانسية، التي تجعل الأجسام العارية كوسيط للمتعة واللذة، من خلال تصوير المرأة بوضعيات شهوانية ورومانسية.

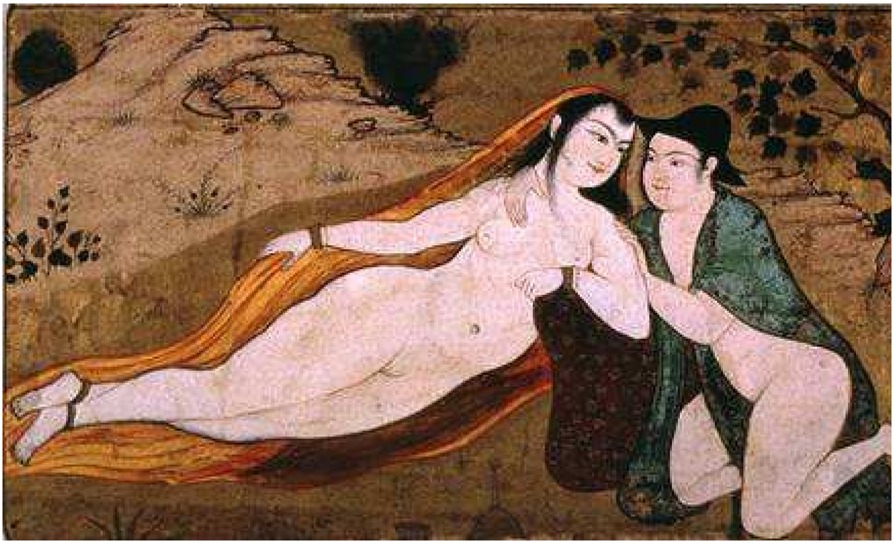
وأما في الوقت الراهن، بعد أن تحرر الجسد من سلطة الحجب، بات التعري في الفن سمة منتشرة، بأشكال وطرق شديدة الوفرة كما ونوعا، بعد تدخل التكنولوجيا والإعلام والعلم في صناعة الفن، حتى أصبحت كل حالة فنية للعري هي تجربة شخصية فريدة بذاتها، لها دلالاتها وأبعادها الخاصة، التي يروم إليها صانعها.



آدم حواء في لوحة إسلامية محفوظة بمتحف اسطنبول

العري في الفن الإسلامي

ظل الفن في المجتمعات العربية الإسلامية محاصرًا من قبل سلطة فقهية منغلقة، تعادي مختلف الأشكال الفنية، سيما منها النحت والرسم والتصوير، ما عرقل تبلور فنون قائمة بذاتها خاصة بهذه المجتمعات، تعكس همومها



العري في الفن الإسلامي

وتجسد تطلعاتها، وإن كانت هناك محاولات فردية من قبل مبدعين على مر التاريخ الإسلامي، لكنها لم ترق أبدًا للمدارس الفنية المتكاملة كالشأن في الغرب.

أما بالنسبة للجسد العاري، فهو يغرق في باحة التحريم، خاصة جسد المرأة، حيث ينظر إليه كمصدر للغواية الشيطانية ومنبه للدعوة الجنسية، ولذلك كان الحجاب ركيزة أساسية للثقافة الإسلامية، التي تحث على الستر.

ولذا فإن أي محاولة لرسم أو نحت الجسد العاري داخل هذه المجتمعات، مهما كانت

الرسالة والدلالة، يكون مصيرها المصادرة والمنع وقد يصل إلى الأمر إلى العقاب، وبالتالي لا يمكن الحديث عن تجربة فنية للجسد العاري في الثقافة العربية.

يبقى الجسد العاري في الإبداع التشكيلي العربي الإسلامي، كما قال الناقد الفني إبراهيم الحيسن، أيقونةً مبهمةً ترسم في غموضها والتباسها ملامح القهر والاستبداد والقتل الرمزي، إذ لم يصل الجسد البشري في المخيلة العربية إلى النضج الدلالي الجمالي، ولا زال حبيسًا للنظرة الدينية والجنسية الضيقة.


ISIS
miraee

هاري مونت*

العري الأثيني

لماذا نرى التماثيل اليونانية عاريةً دائماً؟

منذ حوالي ألفي سنة ونصف، وقعت معجزة ثقافية في اليونان القديمة: وُلدت الديمقراطية في أثينا، وكُتبت أولى التراجيديات والكوميديات الكبرى، ونُحتت التماثيل التي كانت نابضة بالحياة بأكثر إثارة للدهشة من أي وقت مضى، وما يدعو للانبهار أكثر من ذلك هو أن العديد من تلك التماثيل كان عارياً. يمكنك التجول في العرض الرائع الذي يقيمه المتحف البريطاني، سوف ترى محاربين يموتون في ساحة معركة طروادة، رياضيين يرمون القرص بدقة، إلهات يتدرّجن بخطواتهن إلى الحمام... كل ذلك دون غرزة خياطة واحدة.

في الوقت الحاضر، نحن نعتبر العري اليوناني هبةً. ولكن عندما نُحتت تلك التماثيل للمرة الأولى، كان الأثينيون يحطّمون بذلك أحد المحرّمات التي كانت محضورةً تماماً.

نعم، كانت هناك منحوتات عارية في فن الحضارات السابقة. يمكنك رؤيتها مثلاً في لوحة تعود إلى 730 ق.م. تمثّل نمرود في آشور العراقية القديمة (إنها واحدة من المدن الأثرية القديمة التي جرفها مسلحو داعش على نحو مأساوي)، ولكن في لوحة نمرود – وهي أيضاً موجودة في المتحف البريطاني – نجد أعداء الأشوريين وهم موتى وعراة على أوتاد. بعض الرجال العراة الآخرين حُزّت رؤوسهم، إلا أن الآشوريين المنتصرين كانوا يرتدون أزياءهم.

لقد كان هناك اختلاف حيوي بين الحضارات التي وجدت قبل الإغريق. فبالنسبة لهذه الحضارات كان العري علامةً على الضعف، كان علامة على خسارة المعركة، وعلى أن جسدك تم إذلاله. الإغريق كانوا أول من رأى العري – حرفياً – باعتباره وضعاً بطوليّاً.

يقول نيل ماكجريجور، مدير المتحف البريطاني: "العري اليوناني ليس علامة على الإذلال، بل على الفضيلة الأخلاقية بين النخبة الاجتماعية من المواطنين

الذكور"، "عندما يخلع الشاب ملابسه للتنافس في الألعاب الأوليمبية القديمة، فإنه لا يقف عارياً فقط أمام أقرانه، بل يكون قد ارتدى أيضاً زيّ الاستقامة والطهارة".

إن الوضع لا يبدو كما لو أن الإغريق كانوا عراةً طوال الوقت، كأن يفعلوا ذلك وهم يقومون بالتسوّق أو يتناولون وجبة ما، لكنهم لا يكونون إلا عراةً بالطبع في صالة الألعاب الرياضية. في الواقع، كلمة "صالة الألعاب الرياضية" (gymnasium) تنحدر من اليونانية "جيمنوس" (gymnos)، التي تعني "عارٍ أو متجرّد من ثيابه".

تُظهر مزهرية أثينية تعود إلى 530 ق. م. أربعة رياضيين – رياضي قفز طويل، اثنين من رماة الرمح ورامي قرص، وجميعهم عراة. في الواقع، ربما كان التمثال اليوناني الأكثر شهرة على الإطلاق، هو تمثال رامي القرص المعروف باسم ديسكوبولوس Discobolos، وهو دراسة فنية في التوازن المتآلف بوضع القرص في يد ممدودة، مع عَزْم آخر يحقق التوازن مع الركبة. وهو بالطبع عارٍ تماماً. جميع الرياضيين يغطّون أنفسهم، لا بالثياب، ولكن بزيت الزيتون المختلط بالغبار. وهو نوع مبكّر من مرهم سونتان لحماية أنفسهم من شمس المتوسط الحارقة في صالاتهم الرياضية المقامة في الهواء الطلق.


تمثال ديسكوبولوس

في تمثال برونزي يعود لسنة 300 ق. م. يظهر لاعب رياضي شاب يتمسّح بالزيت باستخدام أداة للكشط، وقد درس الأطباء هذا المرطّب – "بوديكوس غلويوس" أو "زيت الأطفال" – وقاموا بوصفه لعلاج أمراض وشيخوخة الجلد، وقد أدخلوا بذلك أول مرطّب إلى عالم الصيدلة.

لا يزال الخبراء غير متأكدين بعد لماذا تنافس الرياضيون في دورات الألعاب الأولمبية الأصلية وهم عراة. يقترح البعض أن ذلك يعود إلى حدث مبكّر، فاز فيه رياضي في سباق 200 متر بعد أن

فقد تبّانه (ثوب رياضي قصير)، وقلّده منافسوه الذين تجرّدوا أيضاً من ملابسهم.

هناك نظرية أخرى تقترح أن العري يعكس طقوساً قديمة بمناسبة الانتقال إلى مرحلة البلوغ، وذلك عندما تخلع عباءة طفلك – وهو ثوب قصير يرتديه الصغار – في سن العشرين، ويركض عارياً ليلتحق بالمواطنين الآخرين الأكبر سناً.

في أثينا، كان هناك أيضاً احتفال سنوي للعري تكريماً للإلهة أثينا، راعية المدينة. حيث كان الشباب الأثينيون العراة ينطلقون من صالة الألعاب الرياضية، وهي على طرف المدينة، ليواصلوا الركض على امتداد الطريق إلى البارثينون، بينما تقوم الحشود المتجمّعة بصفح الرجال الأبطأ والأكثر بدانة الذين يتخلفون عن العدّائين.

أيا كان أصل تقاليد العري، فإن المشاعر في الصالات الرياضية كانت منفلتة، حيث كان الرجال كبار السن في كثير من الأحيان ينظرون بشهوانية إلى أجساد الرجال الأصغر سناً في عصر كان فيه الجنس المثليّ شائعاً، وكانت الصالات الرياضية مزيّنة في كثير من الأحيان بتماثيل عارية لأيروس، إله الرغبة المجسّد في هيئة صبي مجنّح.

إلى ذلك، تجرّد اليونانيون من ملابسهم في الندوات – أصبحت الكلمة الآن تطلق على المؤتمرات الفكرية الكبرى، ولكنها آنذاك كانت نوعاً من حفلات الشرب (تعني "الندوة" symposium: الشرب معاً). وفي الندوات، كان المواطنون يكرعون جالونات من النبيذ، قبل الرقص وممارسة الجنس مع البغايا والأولاد الصغار.



في معرض المتحف البريطاني، هناك كأس أثيني يعود إلى 500 ق. م. خاص بشرب النبيذ في الندوة: إنه على شكل ثدي، مع حلمة في القاع، ولا يمكنك بالطبع أن توقف الكأس على سطح مستوٍ عندما يكون ممتلئاً؛ والخيار الوحيد المتاح لك هو أن تأخذ جرعة عميقة لإنهائه.

كأس آخر، من حوالي 480 ق. م، بصورة أَمَة جميلة – يمكن أن أقول أنها أَمَة لأنها بقصة شعر

قصيرة – وهي تمارس الجنس مع أثيني ملتحٍ، وقد رسمت الصورة داخل الكأس، لذلك لا يرى محتسي النبيذ هذه الصورة المثيرة إلا عندما ينتهي من شرب كأسه. وليس من قبيل المصادفة أنها أمَة وضيعة، فالإغريق لم يكونوا سعداء جداً بتصوير الحرائر (النساء الحرّات) وهن عاريات، على الرغم من أنهم أصبحوا تدريجياً أكثر تقبلاً لذلك.

بحلول القرن الرابع ق. م. كانت تماثيل أفروديت – إلهة الحب اليونانية – التي تجسّدها عاريةً تُنحت بانتظام، وكثيراً ما كانت تُظهر نصف مواضع الاحتشام فقط، ولكن بطريقة مغرية. وهناك مثال رائع في المتحف البريطاني يُظهر أفروديت وهي تحاول بطرقة كسولة أن تخفي نهديها والزاوية التي تحدث من انفراج ساقيها. في الواقع، يمكنك رؤية عرض جيد لكل شيء ساحر فيها، فإذا نظرت إليها من الخلف، ترى يدها تدور بهدوء تجاه المشاهد كأنها تومئ له بما يجب أن يراه بعد ذلك. من يتحكم بهذا النبض المتسارع لقطعة الرخام الحسيّة هذه؟


أفروديت

تمثال آخر من 323 ق. م. لأفروديت يظهرها وهي على وشك الدخول إلى الحمام، وهو تمثال متوازن على قدم واحدة. كل شيء هنا يدعو إلى البهجة، وحتى عندما لا تكون المرأة عارية في الواقع، فإنها غالباً ما تظهر بملابس تبدو مبلّلة ودَبِقةً.

رخام إلغين Elgin – التماثيل اليونانية الأكثر شهرة على وجه الأرض، والتي قام

لورد إلغين** بأخذها قبل 200 سنة من البارثينون – تشمل اثنين من الآلهة: أفروديت وديون. وهذه التماثيل ملفوفة بأثواب رقيقة تمتد حول الثديين، وتجتمع أطراف الثياب في طيّات الجسد، الأمر الذي لا يترك المجال للكثير من الخيال. رخام إلغين يؤشّر على نقطة فريدة من نوعها في التاريخ الفني والإنساني، حيث كانت التماثيل قبل قرن من ذلك الزمن خشنة ومتنافرة، ولكن شيئاً سحرياً انبثق في أثينا القرن الخامس ق.م. الأجساد المنحوتة اتخذت أوضاعاً طبيعية ومريحة. تم تصميم الرخام الصلب بشكل رائع جداً كما لو أنه أُلبِس جلداً ناعماً.

بالنسبة لانفتاحهم غير المسبوق حول العري والجنس، لم يكن اليونانيون يحبون عدم السيطرة على ما هو مرتبط بالجنس وأن يصبحوا موضوعاً للإثارة العلنية في الأماكن العامة – كانوا يعتبرون ذلك علامة ضعف – ولهذا السبب فإن التماثيل الكلاسيكية قدّمت وعُرضت على نحو متواضع جداً؛ بما في ذلك – أو بشكل خاص – تمثال هرقل الجبار. هناك مزهرية أثينية تعود إلى 500 ق. م. تصوّره وهو يصارع الإله أبولو. ولتقديمه بشكل أكثر تأدباً تظهر أعضاء هرقل الجنسية بشكل لا يتوافق مع النِسب والأبعاد البطولية.

الساتير (وهي مخلوقات مهجّنة ترافق بان إله المراعي والصيد وديونيسوس إله الخمر) من ناحية أخرى، كانوا استثناء من ذلك، حيث يظهرون كوحوش جنسية مجنونة وهم سكارى وبأشكال تجمع بين الإنسان والماعز. إذ يبدو أنه قد تم الاحتفال بهذه الوحوش لعدم قدرتها على ضبط أنفسها، كما أظهرت في حالة من الهياج. على سطح مبرّد نبيذ أثيني منذ 500 ق.م. يصوّر مخلوق ساتير وهو يوازن كأس خمر على عضوه الكبير، وعلى كأس أثيني آخر، يصبح الساتير بهيمياً مع غزال.



الممثلون الهزليون كانوا يقدمون الجنس بطريقة مسلية؛ وكانوا غالباً ما يستعملون أعضاء جنسية مزيفة، كبيرة ومرنة. وفي وعاء خاص بالنبيذ يعود إلى عام

380 ق. م. يبدو مهرّج موهوب على قمة سلّم بينما امرأتان ثرثارتان تنظران إليه بتقدير واضح.

لقد صُدِم الرومان في البداية مما رأوه من مظاهر عري اليونانيين. ولكنهم – كما بالنسبة لأشياء أخرى عديدة مثل الهندسة المعمارية والأعمال التراجيدية والكوميدية - سرعان ما قلّدوا أسلافهم القدامى وانظموا إلى جنون التعرّي.

في المعرض المذكور آنفاً، هناك تمثال روماني غريب جداً لهيرمافروديتوس Hermaphroditos (ابن أفروديت وهرمس) وهو تمثال يوناني أسطوري بأعضاء جنسية مذكرة ومؤنثة، حيث نرى جسدهـ (L) يستلقي على فراش وثير، عارضاً مجموعة واسعة من الزوائد لكل من يرغب. ومثل الكثير من الأشياء التي لا تفوّت في هذا المعرض، فإن هيرمافروديتوس مزيج استثنائي من العبقرية الفنية والحرية الجنسية ذات الطابع البري. هل تنتج إحداهما الأخرى؟

لا أحد يعرف – ربما عليك أن تشاهد هذه الروائع وتقرّر بنفسك.

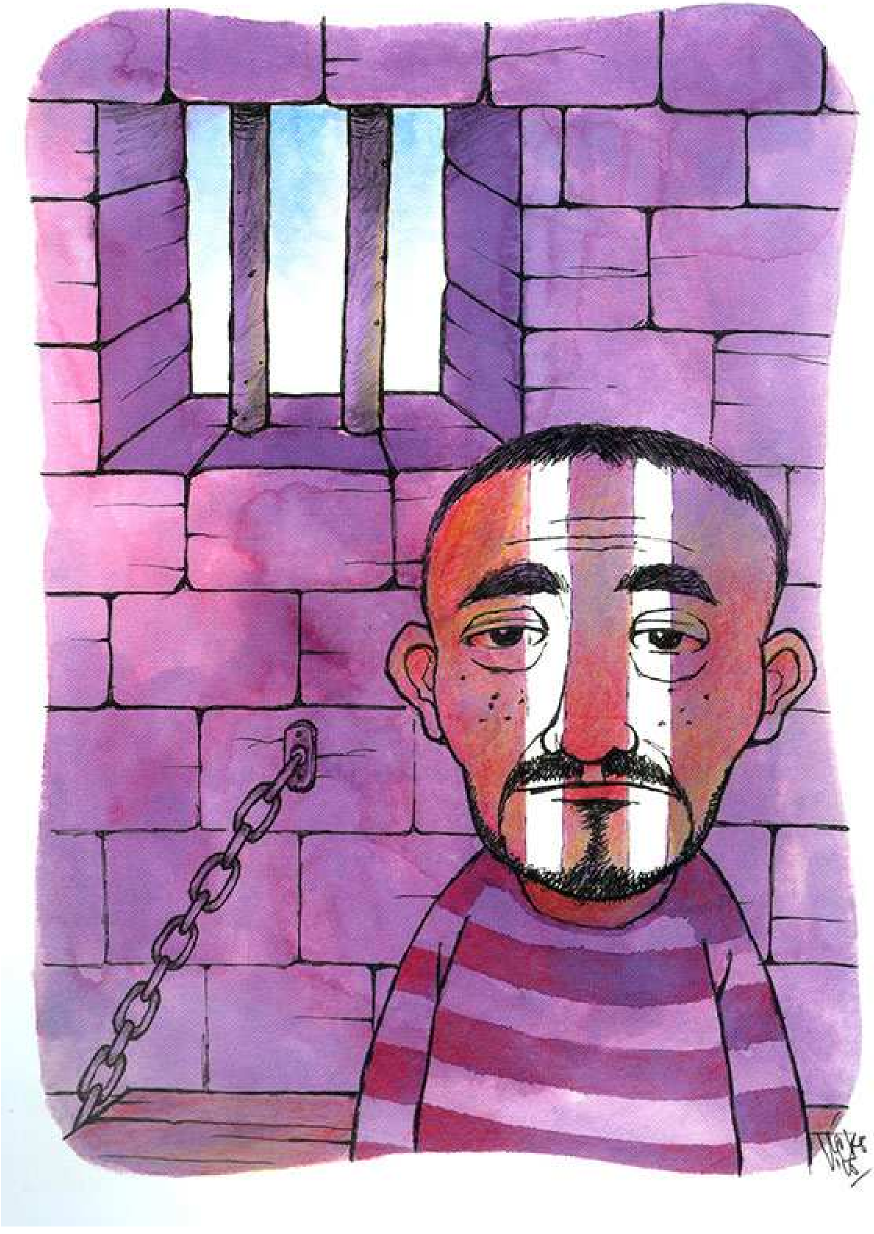
ترجمة: عصام العبيدي

**

هوامش

(*) نشر هذا المقال لهاري مونت Harry Mount بصحيفة Daily Mail ديلي ميل، بتاريخ 25 مارس 2015

(*) هو توماس بروس، دبلوماسي اسكتلندي الأصل، حصل في عام 1801على تصريح من حكومة الإمبراطورية العثمانية، التي حكمت اليونان آنذاك، فتمكن خلال السنوات من 1801 إلى 1812 من نقل حوالي نصف المنحوتات والتماثيل اليونانية من البارثينون وأكروبوليس وأمكنة أخرى بأثينا، ووصلت عن طريق البحر إلى بريطانيا. انقسمت ردود الأفعال حول ذلك بين مؤيد يعتبر ذلك غنيمة ثقافية مهمة، وبين رافض يعتبره نوعاً من التخريب والنهب.



Taufiq Wadjdi-Indonesia توفيق وجدي – أندونيسيا



حوار مع الشاعر والفنان

إيغور ماليجيفسكي

(مع مختارات)



البوابة



الجسر


هنزل وغريتل


امرأة

ولد إيغور ماليجيفسكي Igor Malijevský في مدينة براغ عام 1970. درس الفيزياء النظرية وكذلك الفلسفة في جامعة تشارلز، ولكن منذ منتصف التسعينيات كرس نفسه في المقام الأول للتصوير الفوتوغرافي والكتابة. وقد نشر ثلاثة كتب شعر ومجموعتين من القصص القصيرة، بما في ذلك القمر فوق نهر تاغوس Moon Above the Tagus River (2014)؛ أسس ويقود صالون EKG الأدبي المعروف جيداً في براغ،

تستند قصصه وقصائده إلى فهم شعري لحقيقة حياتنا اليومية، وهو أسلوب يصفه بأنه "تصوير بالكلمات". وقد ترجمت أعماله إلى اللغات الروسية والإنكليزية والبولندية والألمانية وغيرها، كما عرض صوره في الولايات المتحدة، الصين، كوريا الجنوبية، الفلبين، والدول الأوروبية. صدر له مؤخراً كتاب جديد بعنوان "إيغور ماليجيفسكي: صور 1996 - 2016"، ويضم مختارات من أعماله الفنية على مدى عشرين عاماً مع نصوص باللغتين التشيكية والإنجليزية.

***

• درستَ الفيزياء لسنوات عديدة، ولكن الفن كان اختيارك بعد كل شيء. هل هناك علاقة بين هذه المجالات. العلم والفن؟

• كان لدي سببين لدراسة الفيزياء. أولهما أن والديّ كانا عالميْن، ولم تكن لدي مشكلة مع الرياضيات. والسبب الثاني كان سياسياً. لقد نشأت في زمن النظام الشيوعي، وكانت العلوم الإنسانية متأثرة جداً بالإيديولوجية في ذلك الوقت. بعد فترة وجيزة من الثورة المخمليّة velvet revolution لدينا، عندما تحول النظام إلى الديمقراطية، وأعيد تأسيس حرية التعبير في بلدي أخذت دروساً في الفلسفة بجامعة تشارلز في براغ لاستكمال تعليمي، وهو ما فعله العديد من الطلاب الآخرين من العلوم التقنية في ذلك الوقت. هكذا كنا طبقة مختلطة، نصف من الدراسات الإنسانية ونصف من البحث العلمية. نادرا ما يخلق المهتمين بالدراسات الإنسانية سؤالاً حقيقياً؛ فهم يشعرون بضعفهم الفكري. ويفضلون البيانات. بينما نحن المنخرطون في البحوث العلمية ليس لدينا أي مشكلة أمام التعبير، ثمة أمر لا نفهمه، فتجربتنا تقول أن الحقيقة شيء ما خارجٌ عنا وعلينا أن نبحث عنه.

هذه هي الروح، باعتباري مهتماً بالبحث العلمية، التي ما زلت أحافظ عليها في التصوير الفوتوغرافي. أنا لا أخلق رؤاي الخاصة. لا أتلاعب بالموضوعات أو بالناس

من حولي. أحب أن أتفاجأ بالواقع. أنا لست واقعياً، لكن الواقع هو الفضاءُ أجمع منه رؤاي. نفس الشيء أستطيع قوله عن شعري. وأنا مقتنع بأن الواقع أكثر إثارة للدهشة من أي شيء آخر يمكن أن نخترعه. أحب الشعور بأنني لا أبدّد خيالي على ما أبتكره، لكن العكس تماماً، أنا أغذّي خيالي بما أراه. كل يوم أنا أكثر غنى بعض الشيء.

• **الكتابة أو التقاط الصور... ما هو الأكثر جاذبية وأهمية بالنسبة لك؟**

• لدي غاية واحدة، هي أن أكتب القصائد التي أراها من حولي. بالاعتماد على المحتوى أنا أستخدم لغات مختلفة للتعبير عمّا أحتاجه: قصة قصيرة، قصيدة، صورة فوتوغرافية. اللغة الأنسب هي الأكثر إيجازاً.

• **هل كان معنى النص، أو دلالة الصورة هو ما خلقَ وأدى إلى إصدار "بيلوموركا" Belomorka (قصائد وصور، 2003) و"دروزبا" Druzba (قصص قصيرة وصور، 2005)؟**

• كان النص هو الرسالة الرئيسية في كلتا الحالتين. لقد استخدمت صوري هنا كمادة بصرية للتوضيح. كلّ من النص والصورة تم إنتاجهما في الأصل بشكل مستقل.

• **يبدو أن كتابك "صور 1996-1996" يعتمد على المفارقات والتهكّم. ما هي الرسالة الرئيسية التي تُشغلك هنا؟**

• كثيراً ما سئلت من قبل القيمين على صالات العرض سؤالاً مماثلاً. عادة ما كانوا يسألون "حول أي شيء يدور مشروعي الحالي". ولكن "المشروع" ليس فكرة فنية بشكل عام، هذا المصطلح تم جلبه للفن من واقع الأعمال التجارية خلال القرن الماضي. ليس لدي أي مشروع، لا رسالة وصفية واضحة ما عدا الشعر. إذا كان الشعر قابل للاختزال في رسالة واحدة، فإننا لن نحتاج إليه. المفارقة تحدِث تغييراً في فهمنا الواضح، وهي تتحدى خيالنا. لكنني لن أقول إن هناك حضوراً للتهكم في أعمالي. قد أضحك، ولكنني لا أضحك أبداً على شيء أو شخص ما. حتى عندما أستخدم بعض رموز الدين في حالة غير مألوفة، لا أكون ساخراً. أنا فقط أتساءل عمّا أرى وأفاجئ نفسي بالمحتوى الجديد الذي كشفت عنه. لذلك أفضل أن أقول هو عمل سريالي أكثر مما هو تهكّمي.



Tacheles

في بلدي التقليد السريالي في التصوير الفوتوغرافي حاضر بشكل طبيعي. على سبيل المثال أعمال المصور التشيكي الشهير جوزيف سوديك Josef Sudek (1896 - 1976) هي أعمال غنائية جداً، ولكنها في نفس اللحظة هي أحياناً غريبة جداً ومثيرة للدهشة.

- **هل تأخذ وقتاً طويلاً لالتقاط صورة؟**

- تقصد صورة واحدة! إنه وقت مماثل للذي تقضيه خلال اتخاذك لقرار جيد. العملية نفسها قصيرة جداً، في مجال التصوير بين 125/1 من الثانية إلى ثانية واحدة. العمل الرئيسي هو الذي تقوم به قبل التقاط الصورة وبعده. قبل الالتقاط عليك أن تمشي لأيام وأسابيع حتى تجد صورة جيدة. عليك أن تنتبه لنفسك. وإلا

فإنك لن ترى شيئاً. إذا كنت عصبياً أو لديك بعض المشاكل الصعبة التي لم تحل، تكون مثل الأعمى، لا ترى شيئاً. ثم، أخيراً – عليك أن ترمي جانباً معظم ما فعلت. كل شيء، ما هو غير قوي بما فيه الكفاية، وما هو تكرار لأعمال سابقة أو لأعمال فنانين آخرين. في النهاية عندما يكون لدي 10 أعمال جديدة في السنة أشعر بأنني محظوظ.

• **أنت تلعب كثيراً بالظلال في هذا الكتاب، هل هو نوع من الحياة الخفيّة، أو غير الملحوظة، للأشياء تلك التي تحاول التقاطها؟**

• أود أن أقول نعم. عموماً إذا كنت ترغب في عبور صورة واقعية بسيطة، تحتاج إلى مستوى معين من التجريد. إلى الحدّ من الأسود والأبيض، واللاحدّيّة، والتكوين الذي يعني الحدّ من إزعاج المحتوى، والظلال، والظلام. هذه هي طرق تحقيق ذلك. من خلال التجريد سوف تحقق الاتصال بذلك الجزء الخفي من عالمناأ أي أن تغادر الوضع اليقيني لتكون في فضاء من المشاعر الإنسانية الأبدية.

• **هناك معاناة ومآسي يومية أيضاً...**

• انا واعٍ بها. ولكن ذلك لا يمكن أن يكون سبباً للابتعاد عن الشعر. الطيور تغني حتى في مقبرة.

• **ما هي التقنية التي تستخدمها دائماً وتعتبرها أكثر مهنية وإبداعاً؟**

• أنا أستخدم الكاميرات التناظرية الكلاسيكية، أفلام الأبيض والأسود، وأظهر أفلامي وأطبعها بنفسي. هذه التقنية التي تعتبر في بعض الأحيان طرازاً قديماً تسمح لي بخلق صور بجودة أرشيفية، وهي قد تستمر طالما استمر وجود الورقة نفسها. الأمر الذي لا يمكن أن نقوله عن المعلومات الرقمية. ذات مرة كل هذه العجائب الرقمية سوف تنقسم إلى اثنين من التلال الكبيرة المكونة من أصفار وآحاد كنصب تذكاري للعصر الرقمي. عدد قليل فقط من المطبوعات المحفوظة (الأرشيفية) سوف يبقى على قيد الحياة. قد يكون هناك واحد أو اثنين من أعمالي بينها؟ وحتى لو لم يكن – أعتبر أنه كان من الرائع أن أتجول في العالم ناظراً حولي وأنا أقضي الأمسيات والليالي مع الإضاءة الحمراء والموسيقى الصامتة في غرفة سحرية مظلمة.

رامز رمضان النويصري

الوجوهُ العناوين

الوجوه عناوين أصحابها، تخبر عنهم، وتكشف دواخلهم أمامك دون عناء. والفنان بطبعه الباحث وراء الأشياء، تفطن باكراً لأهمية الوجوه كعمل فني، يستطيع أن يحمل الكثير من الرسائل، التي يريد المبدع إيصالها، بما تملك هذه الوجوه من قدرة على الإيحاء، وإثارة الكثير من ردود الفعل داخل من يشاهدها.

قبل أن ينتقل البورتريه للتصوير الضوئي، أو الفوتوغرافي، مر عبر بوابة الرسم، ولعل أشهر لوحات البورتريه الأشهر، هي لوحة "الموناليزا" رائعة ليوناردو دافنشي التي تحيّر العالم في معنى ابتسامتها.

لكن ما يميز التصوير الضوئي عن الرسم، كون المصور قادر على القبض على اللحظة، بدل انتظار انتهائها. مسألة الزمن مهمة، في التصوير الضوئي، والفنان، يحاول حبس اللحظة أو المشهد في جزء الثانية التي يقرر.

قد يبدو التقاط صور الوجوه سهلاً باستخدام الكاميرا. لكن هل هناك ما يضمن إن كل الصور ستكون صوراً ذات قيمة، أو صوراً فنية. باختصار، المصور الفوتوغرافي صياد لحظة.

الشاب ياسر محمود مصور مصري شاب، يحاول أن يجعل صوره مختلفة، فلا يكف عن التصوير، والتجريب، والمغامرة، التي قادته للفوز بأكثر من جائزة في مجال التصوير الفوتوغرافي. وفي تجربته مع تصوير الوجوه، أو البورتريه الضوئي، يحاول أن يكون مختلفاً، فهو يحاول أن يجعل من الوجه موضوعاً، ويوجهنا إلى ما يريد، لنشاركه نشوة اللحظة التي اصطاد.

هنا يختار ياسر زاوية تكشف الكثير، من تفاصيل الظل على الوجه، فبينما تتوجه نظرة صاحب الصورة للعدسة، مباشرة، ثمة ابتسامة رضا، هي ما أرادها المصور.

وهذا النوع من الوجوه، الصريحة، الخالية من تفاصيل الزمان، يعيد الصياد ياسر التقاطها، بطريقة مختلفة، ممارساً ذات اللعبة، فيجعل وكأن صاحب الصورة ينظر إلينا، وكأن علاقة تجمعنا، فنتجه بنظرنا إليه مباشرة.






Yasser Mahmoud
PHOTOGRAPHY




هذه النظرة، المباشرة تتحول إلى ثيمة، الهدف منها في هذه المجموعة، إنشاء علاقة بيننا وبين الصورة، خاصة مع وجودة هذه الابتسامة، او حالة الرضا التي تعكسها وضعية الشفتين. وخلو الوجوه من تفاصيلها.

في مجموعته الثانية، يعيد ياسر اكتشاف الوجوه، من خلال إشراكنا في تفاصيلها، فهو يبحث أكثر في التفاصيل، وأكثر في حضور التفاصيل، وإرسالنا فيها.

هنا ليست تفاصيل الوجه وحدها المقصودة، إنما محيط الصورة، الذي يعطي الوجه تاريخاً، وجغرافيا، وعمق. هو ذاته الذي تعكسه عتمة المكان في اللوحة التالية، إضافة لعمل خطوط الزمن على وجه صاحب الصورة.

ياسر محمود، مصور شاب، يبحث عن صورته الخاصة، يغامر، يجرب، يقترب، يبتعد، لكنه في كل مجموعة يقوم باقتراحها، من خلال السوشيل ميديا، يدهشنا بما تستطيعهُ عدسته، أو بما يصيده من فرائس.

بشرى الكيلاني

حلوى جدّتي

سنذهب إلى جدَّتي

هي ستضربنا

ونحن سنضحك

لكنها دائماً تخبئ لنا الحلوى

التي أحياناً لا تجدها

لأننا سرقناها.



سالم أبوظهير

بعض حالات القلق النفسي في الشعر الليبي

قبل البداية لابد من التأكيد على أن هذه القراءة ليست دراسة أكاديمية، ولا متخصصة، ولا تزيد عن كونها مقالة صحفية فقط، وانطباعات من قارئ مهتم بالشعر بشكل عام والشعر الليبي بشكل أخص. كما لابد من الإشارة الى ان هذه القراءة المتواضعة لم تحط بالشعر الليبي كله فهذا أكبر من همة الكاتب، وأكبر من قدراته وإمكانياته، هي دراسة موجزة، ومحاولة جادة لتقديم صورة ولو مبسطة عن بعض حالات القلق النفسي في نصوص بعض الشعراء الليبيين تقدمه بعيداً عن إسقاطاته ودونما الكشف في خفايا هذه النصوص برمتها، كما لا تسع لفك رموزها ولا تغوص في شقها الإبداعي وإشارات اللغوية، ودلالاتها، وصورها الفنية هي محاولة لا تتعدى استعراض بعض النصوص وعرضها هنا بما تسمح به المساحة المخصصة في فضاءات.

كلما تأزم واقع الليبي واختلف عما كان عليه، ومس هذا الاختلاف حياته اليومية من مختلف الجوانب والابعاد، نجد الشاعر الليبي يتصدى لهذا التغير ويعبر بوضوح عن حالة القلق التي تعتريه، وتؤدي لتغيير شخصيته بنسب متفاوته، واشكال وأنواع مختلفة تتفق كلها تقريباً في أن حالة هذا القلق سببها عدم توافقه مع حاضره أو خوفه من المستقبل المجهول. وفي هذا المجال سنبسط البحث بما امكن عن ظاهرة القلق النفسي وأثره الفني في الشعر الليبي، وكيف عبر بعض فرسان الشعر الليبي عن حالة عدم التوافق مع النفس وعدم الاستقرار والخوف الدائم من المجهول، وأثر وتأثير هذا كله في جماليات النص الشعري الليبي المتميز.

والشاعر في ليبيا كما في أي مكان إنسان يختلف في تعاطيه مع الواقع بحلوه ومره ويؤرخ له بشكل ابداعي جميل، يوثق للحالة التي يعيشها وسط الناس، ويقدمها لهم في ديوان او قصيدة من ديوان او بيت يتيم من الشعر، فتبقى كلماتهمن بعده شاهدة على العصر الذي عاش فيه وتعايش معه.

حالة القلق وجدتها في نص جميل جداً للشاعر الليبي جيلاني طريبشان، عبر فيها بشكل صريح ومباشرعن درجة من درجات القلق غير صحي والذي تحول عند

الشاعر الى خوف دائم من كل شي تقريبا من الليل والمرأة والأشجار والناس أيضا فيقول:

"أخاف أخاف

أخاف الليل إذا ما جن

وأخاف المرأة

والأشجار المصلوبة في الشارع

وأخاف الناس".

هذا القلق الذي نقله إلينا طريبشان يسمى في علم النفس بالقلق العصابي وهو الذي يشعر فيه الفرد بالخوف الدائم حتى من المواقف غير المخيفة ويعبر بشكل واضح ويعكس هذا الخوف الذي يري سيمغوند فرويد ان مرده وأحد أسبابه هو الكبت الشديد الممارس على الفردمن عوامل خارجية لاتنبع من ذات الانسان وداخليته.

الشاعر فرج العربي ينحى منحى مختلفاً عن صديقه الجيلاني فنجده يسامر القلق في قصيدته القبر فيقدم توصيفا له يراه فرج بعينه ويعيشه ويتعايش معه حتى يخيل للقاري ان فرج العربي والقلق صديقان لايستغنى احدهما عن الاخر حين يقول:

"لا نداري القلق

ننهرهُ أحيانا

نستقبلُه ُضيفا يزورنا وما عدنا نعلن عنه

يدخلُ المطبخَ والغرف بدون استئذان

نجده ماثلاً مع زوارنا

وما عدنا نستغنى عنه".

وبشكل جميل أعجبني يخاطب الشاعر محمد القذافي في قصيدته فيروزيات ماطرة القلق ويعدد محددا مظاهره ونتائجه عنده على النحو التالي:

"يا قلقي حين يزهر

سهدا وقلة حيلة.

يترنح السؤال طيلة

عاصفة بين قلب ووسيلة".

فيما يواجه الشاعر عمر الكدي حالات الكآبة والقلق بشكل مختلف وذلك في مقطع من مقاطع قصيدة منفى الطويلة ذات الثمانمائة وعشرين سطراً، هذه القصيدة التي عبر فيها الكدي في كثير من مقاطعها عن واقع ومعاناة وآلام وقسوة الغربة ونقل فيها مايعانيه كشاعر يعيش في قلق البعد عن وطنه ليبيا التي كان يحلم بالعودة إليها وهو يعيش في المنفى بهولندا، فقال في أحدى مقاطع قصيدته منفى:

"وفي قلبي يهطل الرماد

سأروضك أيتها الكآبة بعزمي وصبري

وسأجعلك رفيقتي الوحيدة

تنهضك ليوم من الرماد

لتخطو إلى يوم جديد

تتعلم كيف تكسب الأصدقاء

وتعود مثلما كنت دائما".

القلق النَّفسي المتواتر بسبب ما يعجّ به الواقع الليبي من فوضى لامتناهية عرض له الشاعر عبد المنعم المحجوب في مفتتح قصائد الحرب وفي نهايتها مستمداً طاقته الإبداعية من وعيه بمأسوية الواقع، فعكست نصوص هذه القصيدة حالة قلق يبدو انها كانت تلازم المحجوب وانعكست على وضعه الشخصي وتجربته الشعرية شكلاً ومضموناً فيصفها في أول مقطع بشعرية قلقة مذهلة بقوله:

"من كآبة فبراير

صنعتُ ورقَ بيافرا شفافاً

ألفّ به هذه الترويكا".

هكذا اورد الشاعر بذكاء وبساطة وتقريرية صريحة الباعث الخارجي (الموضوعي)

لحالة القلق التي تنتابه بسبب ما آلت اليه البلاد الليبية من خراب وعدم استقرار بعد فبراير، ثم ختم قصائد الحرب بوصف أخاذ يعكس حالته النفسية وشدة قلقه وتشتت انتباهه وتركيزه ويطرح استفهامات لاشعورية نتيجة للحالة التي يعيشها المحجوب بسبب ما يمرُّ به من أوضاع يبدو انه لم يعد في أمكانه تحملها وواقع مرير يعرضه في قصيدته التي ذيلها بأستفهام (هل) و(أم) دون إجابة لكن تركها لتستحق التوقف عندها حين يقول:

"صرت أحلم أنني بلا رأس

أمشي هكذا دون أن أعرف ما هو الوقت أو أين أنا

هل يجب أن أستيقظ الآن أم عليّ أن أمشي وأمشي".

الشاعر الليبي على الفزاني أيضا أورد في مختتم قصيدته مدينة الخلايا الميتة، وبشكل مباشر وصفا لحالات نفسية متضاربة تبين مدى قلقه على وطنه ليبيا فقال:

"في مدينة منهارة من الداخل

يتجول العقم – والمجانية

والبشاعة

آه على وطني".

المفردات في المقطع السابق على نحو (بشاعة) أو (منهارة) توضح مدى شعور الفزاني بالتحسر والقلق وعدم الرضا، أما مفردة (أه) فتعكس بشكل مؤثر للغاية مايعانيه الشاعر من ضيق ومعاناة شديدة وقلق أشد وحزن دائم على وطنه.

وحول ملازمة حالة القلق الدائم لنفس الشاعر يصفها بشكل مختلف الشاعر محمد زيدان في قصيدته كفٌ مجروحةٌ لصديقتي القصيدة، التي يقول في أحد مقاطعها:

"أبكي إن غاب البكاء

وإن لم أقلق،

أقلق!".



نلاحظ من المقطع السابق أن حالة القلق التي يعيشها زيدان ملازمة وبشكل كامل ومستمر لحالة البكاء، وفي هذا تصوير لحجم وفداحة حالة القلق التي تعتري الشاعر والتي تحل دائما بديلاً عن البكاء الذى هو والقلق عنده صنوان وصراع تناقضي في اتجاه واحد بين البكاء والقلق.

الشاعرة سميرة البوزيدي تتفق مع محمد زيدان في عرض استمرارية القلق والهم النفسي وكيف تجعل منهما سلاحا معنويا تواجه به أسلحة حقيقية، موضحة ما يمكن فعله في زمن التغير الذي طرأ بسبب الحرب الأهلية في ليبيا فتقول:

"كل ما نستطيعه هو القلق والخوف

ننظر بشجاعة في عيون بعضنا

نلوذ بالبيوت

نرقب الميم طاء المفزعة

ونقلق باستمرار".

من جانب أخر سلك الشاعر مراد الجليدي في قصيدته تضاد طريقا مختلفا قليلاً وهو يعبر عن حالة من القلق تنتابه فقال في قصيدته تضاد:

"لم أكن في غياهب

اللحظة

كنت

في قفص الوهم

أرسم

مخيلة لوردة

النسيان

نهرا".

والواضح ان الجليدي صور من خلال المقطوعة السابقة التضاد والتشابك وحالة من التناقص، فرسم صورة قلقة غريبة، أسبغ عليها لمساته الفنية، فأصبحت لوحة قلقة، تحمل دلالات تنافر تجمع بين الأضداد، (اللحظة والنسيان، قفص الوهم ومخيلة الوردة والنهر)، ورغم ذلك أبدع الشاعر في رسم لوحة على قدر كبير من المهابة والجمال عكست ما يعتري الشاعر من قلق.

وختاما يتضح انه رغم ان حالات القلق النفسي تسبب بشكل أو بأخر لدرجات متفاوته من عدم الرضا عند الانسان الليبي بشكل عام وللشاعر الليبي بشكل خاص لكنه ورغم سماجته وما يخلفه هذا القلق من مظاهر سلبية تعود بالسلب على الإنسان الشاعر لكنها بشكل أو بآخر تصبح هذه الحالات عند الشعراء الليبيين مصدراً هاماً للإبداع الشعري، وحافزاً قوياً للإلهام لديهم، وأن لم يتسع المجال والمساحة المخصصة لاستعراض إبداع كثير من شعراء وشاعرات ليبيا، ولكنها كانت فكرة ارتأيت من خلالها أن أحفز غيري، ممن لديهم القدرة والإمكانيات أن يتناولوا هذا الموضوع بشكل أكثر تفصيلاً، خاصة وأنا قلق بحالاته المختلفة والمتعددة مادة متاحة وخصبة تتجلى بشكل بارز وواضح في العديد من النصوص الشعرية التي قدمها شعراء يعيشيون القلق كللحظة بل ويتنفسونه بسبب ما يحدث في بلادنا ليبيا الآن.



Jitet Koestana-Indonesia جيتت كويستانا – اندونيسيا



حوار مع الشاعر المجري

سيمون مارتُن

(مع مختارات)

سيمون مارتُن Márton Simon (1984) شاعر مجري، وعضو نشِط في فعاليات حركة سْلام (الصدمة) Slam الشعرية. وهو مترجم، ومحرّر. له مجموعتين شعريتين هما: أغاني من الميزانين Songs of the Mezzanine، 2010؛ وبولارويدز Polaroids 2013، ونال المركزين الثاني والثالث في منافسات "سْلام" الوطنية (2012، 2015). ترجم عن اللغة الانجليزية عدة روايات، منها على سبيل المثال، سبع سنوات جيدة، لـ إيتغار كيريت Etgar Keret، وزيارة من زمرة البلطجية لـ جنيفر إيغان Jennifer Egan، كما ترجم عن اللغة اليابانية للشعراء ريوشي تامورا Ryuichi Tamura، شونتارو تانيكاوا Shuntaro Tanikawa، وغيرهما. وهو يقيم الآن بمدينة بودابست. في كراكوف كان لنا معه هذا الحوار.

• **ما الذي أنت بصدده الآن؟**

• أنا أعمل على مجموعتي الشعرية الثالثة. منذ المجموعة الثانية صرت أكتب كثيراً، ولكنني أحتفظ فقط بحفنة من القصائد. لدي بعض الأشياء الأخرى التي يجب علي القيام بها مثل الترجمات، وغيرها من الأعمال، ولكن هذا هو شاغلي الرئيسي مؤخراً.

• **شاعر، مترجم، محرّر، ومنظّم عرض موسيقية، هل تتضافر هذه المجالات المتعددة لتجعل الإبداع أسهل بالنسبة لك؟**

• أنا بكل صدق لا أعرف ما إذا كان هناك تواصل أم لا بين هذه الأشياء في حياتي. أعني أن لدي وظيفة بدوام كامل كمنظم للفعاليّات، إلى جانب عملي كمترجم مستقل، وأحيانا كمحرّر، وبعد كل هذه الأشياء أعمل مع قصائدي ومع نصوص سْلام Slam (الصدمة) الشعرية. هي منفصلة عن بعضها في رأسي، ولكن من الصحيح فعلاً أن العمل في مجالات مختلفة يلهمني.

• **ما هي سْلام Slam؟ ماذا يعني أن تكون عضواً في هذه الحركة؟**

• من حيث التعريف: صدمة الشعر - أو شعر الصدمة - هو نوع من الأداء الشعري، الذي أسسه مارك سميث Marc Smith في شيكاغو في ثمانينات القرن الماضي. يمكنني أن أتحدث لساعات عن ذلك، ولكن أعتقد أن هذه هي النقطة. إنها شعبية منتشرة في جميع أنحاء العالم، وهي لدينا في المجر منذ عام 2006.

أنا مؤدٍّ منتظم منذ عام 2011، وبالنسبة لي فإن هذا يعني التعلم باستمرار. قبل

ذلك لم أكن أعرف شيئاً عن كيفية التصرّف على خشبة المسرح، كيف أتحدث أو ما يجب علي القيام به، ناهيك عن الفرق الكبير بين النصوص في المجموعة الشعرية وبين الأداء ضمن عروض "سْلام". كان علي أن أتعلم كل هذه الأمور، ولا يزال هناك الكثير لأتعلمه.

• هل هناك علاقة بين شعراء "الصدمة"، خارج المجر؟

• بالطبع، نحن أسسنا الرابطة معاً.

• في يوم من الأيام وصفت نفسك بأنك "شاعر تقليدي". هل هو بسبب السياق أو الإيقاع؟

• كان بسبب السياق ... تماماً كما هو الحال في أي مكان آخر، في مشهد حركة سْلام في المجر هناك أشخاص بخلفيات مختلفة إلى حد كبير، مثل الصحفيين والممثلين والممثلات، والمعلمين والناشطين، وما إلى ذلك، وبالطبع هناك بعض الكتّاب أيضاً. عندما بدأتُ المشاركة في فعاليات سْلام الشعرية، سألني شخص ما على خشبة المسرح "من أكون" فأجبت: "أنا شاعر على نحو تقليدي". لذلك، أصبح هذا نكتةً دائمة وكنيةً أدبية epithetonornans.

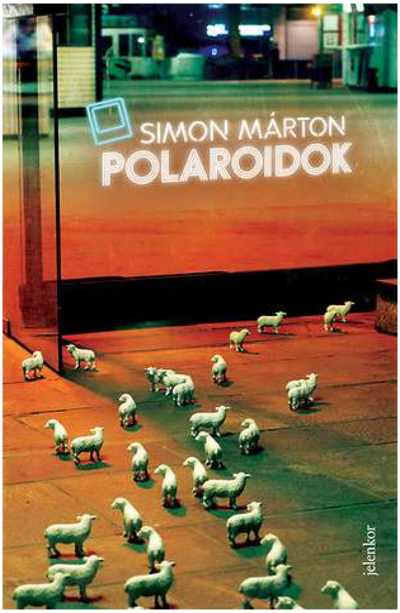
• هل تشعر بالتنافس عندما تشارك المنصة مع شعراء آخرين؟

• في الأساس، لا على الإطلاق. أعتقد أن القدرة التنافسية هي شعور غير طبيعي وغريب في الفنون. على الرغم من أنني أحب التوتر الودّي واللعوب في مسابقات سْلام الشعر، ولكنني لا أعتقد أن أياً منّا يتعامل معها على نحو جاد.

• هل تحب أن تفاجئ جمهورك؟

• بمعنى معين يجب أن يُفاجأ الجمهور دائماً، نعم. أعتقد عندما تكون مؤدّياً فإنك تشعر دائماً بما يريده الجمهور، وبالنسبة لي هو شيء ينبغي تجنبه وتجاوزه. عندما يريد الجمهور أن يكون أكثر تسلية واستمتاعاً، يجب أن تقدم له شيئاً أكثر تعقيداً، شيئاً غريباً، شيئاً مدروساً ومفكّراً فيه. ولكن على العكس أيضاً: حتى في القصائد التي تنطبق عليها أعلى المعايير الفنية الخاصة، يجب أحياناً أن تقول نكتة. هذا التباين يمكن أن يعطي أبعاداً كثيرة أخرى لأدائك.

• أنت درست اليابانية وترجمت الشعر من هذه اللغة الصعبة للغاية. ما هي الآثار التي انعكست على عملك والتي تشعر أنها تنتمي إلى هذه التجربة؟





• بدأت ترجمة شعر ما بعد الحرب الياباني بسبب غيابه التام في اللغة الهنغارية. لطالما كان هناك بعض الباحثين والمترجمين الممتازين في المجر، ولدينا عدد لا يحصى من الترجمات الجيدة جداً لشعراء كلاسيكيين ومؤلفين من اليابان، ولكن منذ السبعين سنة الماضية لا يوجد تقريباً أي ترجمة للشعر الياباني على الإطلاق. بالطبع، لدينا هاروكي موراكامي Haruki Murakami، ريو موراكامي Ryu Murakami، هيتومي كانيهارا Hitomi Kanehara، أكيكو إيتوياما Akiko Itoyama، بانانا يوشيموتو Banana Yoshimoto، ... الخ، باللغة المجرية، ولكنني اعتقدت أنه يجب أن يكون لدينا أيضاً شونتارو تانيكاوا Shuntaro Tanikawa، يوشيما سوغوزو Yoshimasu Gozo، ماكوتو أوكا Makoto Ooka، كازوكو شيرايشي Kazuko Shiraishi، وغيرهم. ولكن بما أن لغتي اليابانية هي كل شيء باستثناء أنها كاملة، قررت العمل مع عدد قليل من أصدقائي (بعضهم يعيشون في اليابان)، وقد ساعدوني بنصائح تتعلق بتفاصيل دقيقة وغير ذلك من القضايا. ولكنني بصراحة لا أستطيع تلخيص آثار اللغة والثقافة اليابانية على عملي وحياتي. أنا أدرسها منذ عشر سنوات، وأنا متأثر بها بعمق.

• **ما الذي يجذبك أكثر للشعر الياباني؟**

• وجهة نظرهم المختلفة.

• أنت مؤلف مجموعتين شعريتين. أغاني الميزانين Songs of the Mezzanine **(2010) وبولارويدز** Polaroids **(2013)، هل كانتا أسهل أو أصعب مقارنةً بمرحلتك الحالية في رحلة الشعر؟**

• أعتقد أن الأمر لم يكن سهلاً في أي وقت مضى أبداً. الحصول على المعرفة والتعوّد على أنماط الكتابة لمدة ~15 عاماً يساعد كثيراً بالطبع، ولكنك دائماً في نهاية المطاف أمام ورقة بيضاء فارغة. إنه تماماً نفس الشيء عندما تفكر في تكوين مجموعة شعرية جديدة.

• أثنا متابعتك للعمل، هل لديك روتين معيّن للكتابة تحاول المحافظة عليه؟

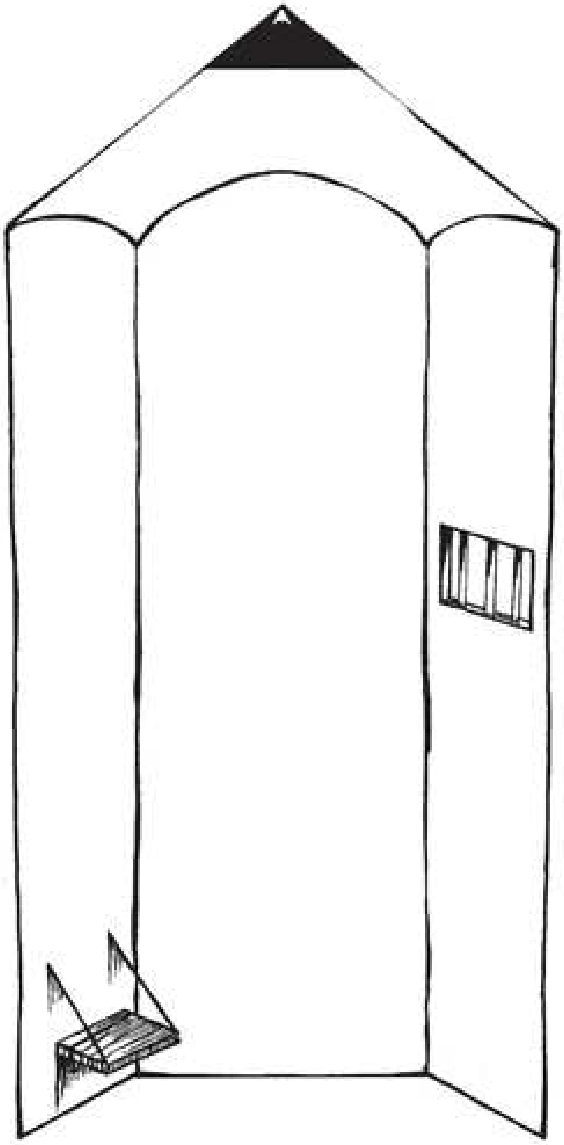
• إما أنه ليس لدي مثل هذا الروتين، أو هو يتغير باستمرار. ولكنني عادة ما أدون الكثير من الملاحظات وأعمل على قصائدي حتى قبل البدء في كتابتها. ربما هذا هو الأهم بالنسبة لي: يجب أن أعرف، ما الذي أريد أن أكتبه.

• مَن (أو ماذا) تقرأ حالياً؟

بما أنني في كراكوف (بولندا) لمدة 3 أشهر، فقد صرت مهتماً بالكلاسيكيات الحديثة من الشعر البولندي. لذا أنا أقرأ الآن ويساوا زيمبورسكا Wisława Szymborska، تشيسلاو ميلوش Czeslaw Milosz، وزبيغنيو هربرت Zbigniew Herbert. كذلك ودوروتا ماسلوسكا Dorota Maslowska وبعض أعمال ليسزيكواكوسكي Leszek Kołakowski أيضاً. وقصص صموئيل بيكيت Samuel Beckett القصيرة. وقصائد وليام كارلوس وليامز William Carlos Williams. وبعض الكتاب الهنغاريين، مثل بيتير سترهازي Péter Esterházy وآدم بودور Ádám Bodor أيضاً. وقد اشتريت للتو كتاباً لـ جيرزي بيلش Jerzy Pilch.

• ما هي النصيحة التي يمكنك أن تمررها للشعراء الآخرين؟

• أخشى أنه ليس لدي أي نصائح بشكل عام لأي شخص. ولكن إذا كان ينبغي أن أقول شيئاً للشعراء الذين لا أعرفهم، فإنه سيكون شيئاً من قبيل: أنا سعيد لأنكم هنا. واصلوا. واهتموا بأنفسكم.



hamed bazrafkan



حوار مع الباحثة والناشطة الثقافية

ماغورجاتا روجاينسكا

منسق الفعاليات الأدبية برابطة فيلا ديسيوس

ماغورجاتا روجاينسكا Małgorzata Różańska منسق الفعاليات الثقافية برابطة فيلاديسيوس منذ 2008، ومشرفة على البرامج الأدبية الدولية في رابطة فيلا ديسيوس. درست فيلولوجيا اللغة الألمانية، بجامعة ياغيلونيان ببولندا، واللغويات التطبيقية في جامعة تيسشنر الأوروبية في كراكوف. وهي مرشحة دكتوراه. كما تقوم بتنظيم برنامج الفنان المقيم، حيث استضافت الرابطة 150 مقيماً من الكتّاب والمترجمين والفنانين من أكثر من 20 بلداً، على مدى عدة سنوات.

روجاينسكا مؤسس مشارك ومنسق تحرير مجلة رادار RADAR الثقافية، وتتولى تنظيم مهرجان "5 أيام أدبية في كراكوف".

- **قصر فيلا ديسيوس** Villa Decius **إرث تاريخي، كيف تحول إلى مؤسسة ثقافية؟**

- نعم حقاً، فيلا ديسيوس جزء من التراث الثقافي الذي يعود للقرن السادس عشر، وهي تواصل في الوقت الحاضر مهمتها الأساسية كنقطة اتصال ثقافية وفنية وعلمية. على مر القرون كانت الفيلا ملكاً للعديد من العائلات البولندية النبيلة بدءا من عائلة ديسيوس Decius، من خلال لوبوميرسكي Lubomirski، سانغوسكو Sanguszko، ويلويجسكي Wielowiejski وصولاً إلى عائلة تزارتوريسكي Czartoryski، ثم أصبحت مقراً من مقرات الجيش، ثم مبنى سكنياً، ثم مقراً للشرطة، ثم مدرسة داخلية وأخيراً أصبحت جناحاً لمرضى السل. في عام 1995 تأسست رابطة فيلا ديسيوس من قبل نخبة معروفة في حقول العلم والاقتصاد والثقافة، وفي غضون عدة سنوات أصبحت مؤسسة ثقافية تعنى بالتواصل الدولي وتجسير العلاقات بين الدول الأوروبية وإتاحة فضاء للحوار بين الثقافات.

- **ما هي الأنشطة الرئيسية للفيلا؟**

- في عمق برامج واهتمامات الرابطة تكمن فكرة اللقاء بين ممثلي مختلف حقول العلم والثقافة، من مختلف الجنسيات ومختلف مجالات الاهتمام؛ وفكرة تبادل الأفكار، وتعزيز التعددية والتسامح في الحياة العامة. وكمنتدى للأفكار يعبر عن نشاط مؤسسها وراعيها جوستوس لودويك ديسجوس Justus Ludwik Decjusz، فإن رابطة فيلا ديسيوس ابتكرت منتدى لتبادل الأفكار وفضاء للبحث عن الإلهام المتبادل للعمل الإبداعي. وهي تتعاون في تنفيذ برامجها مع المؤسسات الوطنية والدولية التي تهدف إلى تطوير القيم الحيوية الموجودة في الثقافات الإقليمية، ودعم عمليات التكامل الأوروبي، ونشر التراث الإنساني للحضارة الأوروبية.

• **هل رابطة فيلا ديسيوس مشروع حكومي أم أنها تعمل بفعل جهود المثقفين البولنديين؟**

• رابطة فيلا ديسيوس هي مؤسسة غير حكومية أنشأها ممثّلون معروفون جيداً في حقول العلم والاقتصاد والثقافة.

• **ما هي العلاقة بين رابطة فيلا ديسيوس وغيرها من الروابط والمنظمات الفكرية والثقافية مثل أيكورن وسار؟**

• تتعاون رابطة فيلا ديسيوس مع منظمات دولية متنوعة، من بينها أيكورن وسار. في حالة أيكورن، مثلاً، فإن فيلا ديسيوس هي مشغّل برنامج أيكورن في كراكوف، ما يعني أنها مسؤولة عن التنفيذ اليومي للبرنامج.

• **هل توفرون إقامةً للكتّاب والشعراء والفنانين على مدار السنة؟**

• نعم، نحن ننفّذ برامج الفنان المقيم منذ 20 عاماً تقريباً. استضفنا أكثر من 300 من الكتاب والمترجمين والصحفيين وكتّاب المسرح، وما إلى ذلك من أكثر من 30 بلداً تقريباً من خلال 10 برامج للإقامة.

• **ما هو عدد الضيوف في الفيلا؟**

• يمكننا استضافة 7 فنانين مقيمين في نفس الوقت.

• **هل الضيوف من قارات مختلفة؟**

• نعم – نحن نستضيفهم من جميع القارات.

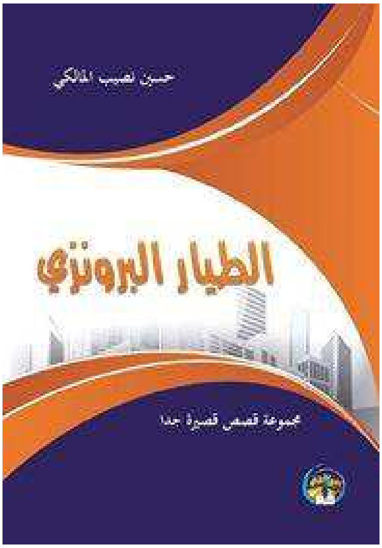
• **ماذا عن برنامج الرابطة العام المقبل؟**

• نحن نخطط لمواصلة معظم برامجنا قيد التشغيل حالياً، وخاصة برامج الفنان المقيم، مثل أيكورن، ولكن باعتبارنا مؤسسة غير حكومية فإن مشروعنا يتم تمويله بالاعتماد على المنح. لذلك تعتمد برامجنا كثيراً على التمويل الذي يمكننا الحصول عليه. ومن أجل أن تكونوا على صلة بما هو موجود حالياً وما سوف يحدث في فيلا ديسيوس، أرجو أن تقوموا بزيارة موقعنا على الانترنت: www.villa.org.pl.

شكرا لكم.

عصام العبيدي

حسين المالكي يُرسِل الطيّار البرونزي



صدر مؤخراً عن الدار العالمية للنشر بالإسكندرية مجموعة قصصية جديدة للكاتب الليبي حسين نصيب المالكي بعنوان "الطيّار البرونزي".

في هذه المجموعة من القصص القصيرة جداً يضيء الكاتب جانباً مهماً من تجربته الغنية في كتابة القصة القصيرة التي تتجاوز 35 عاماً،

ورد في تقديم د. سوزان إسماعيل لهذه المجموعة: "القصة قصيرة جداً هي جنس أدبي حديث، وهي فن أشد صعوبة من القصة القصيرة، ولا يبدع فيه إلا الأكفاء من الكتاب والأدباء القادرين على اقتناص اللحظات العابرة، قبل انزلاقها على سطح الذاكرة..

وتمتاز القصة القصيرة جداً بقصر الحجم، والإيحاء المكثف، والنزعة القصصية الموجزة والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية الاقتضاب والتلميح، والتجريب، والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية، وتأزم الموقف، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار.

وقد برزت القصة القصيرة جداً في السنوات الأخيرة، تحديداً منذ بداية الألفية الثالثة من القرن العشرين، فصدرت مجموعات لاقت أصداء واسعة، وباتت من صلب اهتمام الأدباء والقراء على حد سواء، فخصصت لها مهرجانات قصصية، ورابطة تعمل على جمع كتاب القصة القصيرة جدا، في أنحاء العالم العربي.

ولعل أول ما ظهر فن القصة القصيرة جدا في أمريكا اللاتينية، مع بدايات القرن

العشرين، ثم انتقل بعد ذلك إلي أوربا الغربية، ثم في العقود الأخيرة من القرن العشرين في بلاد الرافدين العراق والشام، وخاصة سوريا وفلسطين عند زكريا تامر، والقاص الشاعر فاروق مواسي، ومحمود شقير، وفي المغرب العربي عند محمد زفزاف، وحسن على برطال في السعودية، وفي ليبيا عند جمعة الفاخري، والقاص حسين نصيب المالكي، صاحب الاصدارات في القصة القصيرة، من مقبوله، إلي وتجسد الحلم، إلي الرجل والنورس

ها هو يدخل عالم القصة القصيرة جدا، بمجموعته هذه (الطيار البرونزي) الصادرة حديثا في هذا الكتاب.

عندما نبدأ بقراءة هذه السلسلة من القصص القصيرة جداً، لا نستطيع التوقف، حتى نهايتها، وتتحفز حواسنا للاستمتاع بالمزيد، فهي تتلوّن بالفولكلور الشعبي الليبي؛ بعض المفردات هي من صميم اللهجة المحلية، تطلعنا على تراث هذا البلد الجميل، ففي هذه النصوص تكمن الحكمة واللغة السلسة والجميلة بآن معاً، وتنتهي بمفارقات وقفلات مدهشة، تتصف بمقومات القصة القصيرة جداً.. هذا الكتاب كأنه البحر نغوص به، لنحظى بالدرر. فالكاتب أودع فيه خلاصة تجربته، ومخزونه الداخلي مما استقاه من الواقع. وليس بمفاجئ الموضوع، فكاتبنا له باع طويل في العمل القصصي، وتاريخ كبير في إصدارات متعددة لاقت نجاحاً ورواجاً في حياته الأدبية العامرة".

يذكر أن القاص والباحث الليبي حسين نصيب المالكي قد أصدر مؤخراً كتابين آخرين، هما: الشاعر "صالح بومازق الرفادي (حياته وشعره)"، و"الشاعر عبدالجليل سيف النصر (حياته وشعره)"، ويتجه هذان الكتابان نحو الضفة المقابلة التي اختارها المالكي بشغف وحب، وهي البحث في الموروث الشعبي، وتعميم الضوء على فرسان الشعر الشعبي، وخاصة أولئك الذي تناثرت قصائدهم على ألسنة الناس، دون توثيق وحفظ، لذا يحسب للمالكي أنه كان من المبادرين والمنشغلين بحفظ تجارب شعرية هامة كانت مهددة بالضياع والاندثار. كما صدرت له ثلاث مجموعات قصصية هي "مقبولة"، "وتجسد الحلم"، و"الرجل والنورس"، بالإضافة إلى سيرة ذاتية موجزة بعنوان "من الذاكرة".